

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**El fragmento como referencia de la modernidad en los procesos de
creación de la vanguardia artística española (1906-1936)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Javier Mateo Hidalgo

Directora

Tonia Raquejo Grado

Madrid
Ed. electrónica 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

PROGRAMA DE DOCTORADO EN BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**El fragmento como referencia de la modernidad en los procesos
de creación de la vanguardia artística española (1906-1936)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

presentada por

Javier Mateo Hidalgo

Directora

Dra. Tonia Raquejo Grado

Madrid, 2018

En el proceso de realización de esta Tesis Doctoral se han presentado sus resultados en diferentes congresos y seminarios nacionales, así como publicado los siguientes artículos en libros y revistas académicas: *Flor de España o la vida de un torero, una partitura para el cine mudo español* –revista de musicología Síneris, nº 25, pp. 1-23. ISSN 2254-3643–, *De la idea a la imagen: los procesos de creación cinematográfica en la España de las Vanguardias* –libro de actas del II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV “Real / Virtual”, Editorial Universitat Politècnica de València, pp. 491-496. ISBN: 978-84-9048-341-1–, *Los procesos de creación en la investigación educativa* –libro de actas del V Congreso Internacional de Educación Artística y Visual, pp. 1713-1724. ISBN: 978-84-937651-1-8– y *La construcción fragmentaria como método de creación en la historia del arte* –ANIAV: Revista de Investigación en Artes Visuales, nº 3, pp. 9-23. ISSN: 2530-9986.–. Asimismo, está pendiente de publicación el libro de la 1ª Jornada PhDay Complutense Bellas Artes, que incluye el siguiente artículo: *El fragmento como referencia de la modernidad en los procesos de creación de la vanguardia artística española (1906-1936)*. También se encuentra aprobada la publicación del artículo *Los creadores de la vanguardia española y su compromiso pedagógico y comunitario: la recepción de los elementos culturales de la modernidad europea y su utilización como instrumentos educativos y de intervención social* en el monográfico nº 16 de Enero de 2019 de Arte y sociedad. Revista de investigación (ISSN: 2174-7563). Todos recogen resultados del proceso de investigación y, por ello, han sido incorporados en el cuerpo de esta Tesis Doctoral.

AGRADECIMIENTOS

Quiero mencionar en primer lugar a la Dra. Tonia Raquejo Grado, directora de esta investigación. A ella debo principalmente la realización de mi Tesis Doctoral, pues gracias a su generosidad aceptó ser mi directora en esta investigación. Soy consciente de la dificultad que supone hacer frente a esta labor en solitario, por eso agradezco doblemente su apuesta y compromiso en el proceso de investigación. Su confianza, exigencia, criterio y consejos me han sido de gran ayuda a lo largo de estos años de trabajo, allanándome el camino en este camino. Gracias por creer en mí y en lo que podía ofrecer como investigador.

A su vez, quiero agradecer los consejos recibidos por parte de profesores y compañeros de estudios en la Universidad Autónoma de Madrid, entre los años 2013 y 2015. Durante este periodo como alumno de la Facultad de Filosofía y Letras y de la Facultad de Formación de Profesorado y Educación, realicé diversas investigaciones en campos como el de la literatura, el arte, el cine, la musicología, la educación o la creatividad, los cuales me servirían para mi futura Tesis Doctoral. Quiero citar aquí nombres como el de Germán Labrador –que fue mi director de trabajo final en el programa de Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias–, Jessica Cabrera Cuevas –que me orientó durante mi periodo como investigador en formación en el Departamento de Didáctica y Teoría de la Educación– o Carlos Rubio Escudero –cuya labor de recuperación de la partitura operística *El mozo de Mulas* de Antonio José me acompañó y ayudó durante mi recuperación de la partitura de Mario Bretón como banda sonora de la película *Flor de España o la vida de un torero* de Helena Cortesina–. Por último quería citar a Julio Arce, profesor de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, que me puso sobre la pista de la partitura citada en la sede de la Sociedad General de Autores y Editores.

A Beatriz Fernández Ruiz, Luis Mayo Vega e Isabel María García Fernández, jurado en la 1ª Jornada PhDay Complutense Bellas Artes. Vuestras impresiones y comentarios me ayudaron a mejorar en mi trabajo.

De forma simbólica, siento la obligación de agradecer a Pepín Bello, a quien tuve la oportunidad de conocer en persona en el año 2007, la conversación que mantuvimos acerca de sus años en la Residencia de Estudiantes. "Es como si hubieses estado con nosotros". Sus palabras tuvieron un efecto decisivo en mí, condicionando que mi futuro como investigador se enfocara en la vanguardia española.

También quiero agradecer a Javier Pérez Segura, profesor de Historia del Arte Contemporáneo de la Facultad de Geografía e Historia de la UCM, su tiempo y consejos durante mi iniciación como doctorando. Gracias a su orientación conseguí darle el enfoque adecuado a mi investigación.

A Agustín Sánchez Vidal, cuyas investigaciones me introdujeron en el apasionante mundo de la vanguardia española. Sus textos siempre estuvieron presentes en el horizonte de mi futuro académico y, ahora, sus palabras de ánimo y sus buenos deseos en la defensa suponen el broche final a estos años de búsqueda y de estudio.

A mis amigos. Gracias por vuestro apoyo durante estos años de trabajo, especialmente a Gonzalo, Víctor, Javi, Nacho, Pablo, Antonio, David, Alba, Ángel, Ana, Hugo, Cris, Alberto, Raquel, Susana, Zoilo, Alexandra y Álex.

A mi familia de Madrid, especialmente a mis padres, Coral y José Mari, que siempre han apoyado mis inquietudes. A mi abuela, mis tías Virginia y Cristina y a Tatiana. A mi familia de Málaga y Cádiz: Paqui, Juanjo, Jesús, Alicia y Trini. Todos me habéis acompañado en estos intensos cuatro años de mi vida, donde han pasado tantas cosas decisivas que han moldeado la persona que ahora soy. Vosotros formáis parte de esa definición de mi identidad, gracias a vuestra comprensión y apoyo constantes.

A ti, Mari, que eres quien más sabe de mí y de quien más he aprendido en estos años tan trascendentales. Por tus lecturas y correcciones durante el desarrollo de esta Tesis, desde su primera mayúscula hasta su punto final. Como si algo providencial hubiese unido nuestros destinos en el momento más necesario, hemos aprendido a afrontar los diferentes senderos por los que nos han conducido, pasando del Hades al Olimpo. Gracias por mantenerme siempre en el camino, señalándome, para no perderme, el brillo de la constelación de la lira de Orfeo.

ÍNDICE

Agradecimientos	5
RESUMEN/ABSTRACT	11
1. JUSTIFICACIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	13
1. Estado de la cuestión	15
1.1. Objeto de estudio y planteamiento del problema	15
1.2. Interés y pertinencia de la investigación	17
1.3. Antecedentes del objeto de estudio	17
1.4. Contextualización del objeto de estudio	18
2. Objetivos	19
2.1. Preguntas de la investigación	19
2.2. Hipótesis de trabajo	20
2.3. Objetivos generales	20
2.4. Objetivos específicos	21
3. Metodología de investigación	21
4. Estructura y descripción de la Tesis	23
2. LA FRAGMENTACIÓN COMO MÉTODO Y CONTEXTO: LA CREACIÓN DE LA VANGUARDIA EN LA MODERNIDAD	25
Introducción	27
1. La <i>fragmentación</i> como método de creación previo a las vanguardias	28
2. La <i>modernidad</i> como contexto espacio-temporal fragmentado	41
3. La <i>vanguardia</i> como método de creación fragmentaria en la modernidad	46
3. LA VANGUARDIA EUROPEA Y SU RECEPCIÓN FRAGMENTARIA EN EL ÁMBITO DE LA CREACIÓN ESPAÑOLA	63
Introducción	65
1. El <i>collage</i> como imagen y origen de una vanguardia fragmentada	66
2. Paul Cézanne como precedente: la fracturación de la realidad representada	67
3. La respuesta española al rompecabezas cézanniano: Picasso y Eugenio d'Ors. Progreso creador y vuelta al clasicismo como piezas extraídas del nuevo arte	70

4. Principales teselas o influencias de la modernidad para Picasso en la construcción de su mosaico de vanguardia	74
5. El ámbito escénico como espacio fragmentado para la vanguardia: el nuevo arte y su construcción interdisciplinar	86
5.1. La descomposición de la realidad mediante el "cubismo literario" de Picasso y Apollinaire	86
5.2. El ballet <i>Parade</i> : la abstracción como punto de confluencia estético entre las múltiples facetas de la vanguardia	90
5.3. Elementos de la modernidad en escena: la máquina, la marioneta, el primitivismo, el neoclasicismo y el cinematógrafo	101
5.4. La recepción de la modernidad escénica en el ámbito cultural español	111
6. Ramón Gómez de la Serna, trapero de la vanguardia europea	116
6.1. El carácter poliédrico del nuevo arte y su edificación sobre las ruinas de la tradición	119
6.2. La guerra como destrucción, la vanguardia como reconstrucción: piezas para un nuevo mundo	128
7. La nueva estética post-bélica europea o el retorno de las piezas a su orden tradicional	140
7.1. Franz Roh y su Realismo Mágico: la realidad recreada por el "postexpresionismo" a través del "reflorecimiento" del sentimiento hacia el objeto	141
7.2. José Ortega y Gasset y la "deshumanización" de las piezas conformadoras de la realidad por parte del "arte nuevo"	148
8. La figura del "poeta crítico" como receptor y partícipe del "edificio teórico" del nuevo arte: Guillermo de Torre y los elementos constructivos de la vanguardia	156
9. El nuevo arte español y su formación: conciliábulos para un joven grupo de vanguardia	161
10. La mujer como constructo patriarcal en la tradición artística. La modernidad como cambio de paradigma: las creadoras de vanguardia y la construcción de su identidad	177
11. El surrealismo y el psicoanálisis: el inconsciente como puzle a reordenar por la vanguardia	188
12. El cinematógrafo, montaje fragmentario de imágenes en movimiento	196
13. La imagen moderna del individuo como híbrido orgánico y tecnológico: la vanguardia y sus dispositivos humanoides	213

14. La vanguardia y sus formatos "apropiados" de la modernidad	218
4. LA VANGUARDIA ESPAÑOLA Y SU REPRESENTACIÓN FRAGMENTARIA DE LA VANGUARDIA EUROPEA	225
Introducción	227
1. <i>Las señoritas de Aviñón</i> : la traducción pictórica de la modernidad como inicio de la vanguardia artística	232
2. Picasso y Braque, constructores de una realidad hecha de múltiples fragmentos	241
3. Juan Gris y la recomposición estructural de las piezas del cubismo	246
4. El teatro musical, punto de confluencia creativa para la vanguardia española	253
4.1. <i>El sombrero de tres picos</i> y <i>El retablo de Maese Pedro</i> : la cultura española y su renovación mediante la integración de sus elementos en la vanguardia escénica europea	254
4.2. La nueva generación de creadores españoles y sus bases para un nuevo teatro musical de vanguardia como referentes del nuevo arte escénico europeo	268
5. El ramonismo como gabinete de curiosidades del nuevo arte	289
5.1. El objeto: fragmento de modernidad a coleccionar y fuente de inspiración	290
5.2. El humorismo y la metáfora, elementos definidores de un lenguaje propio de vanguardia	296
5.3. Ramón y la visibilización de su ramonismo: las actividades de Pombo, las acciones performáticas y las conferencias	297
6. El ultraísmo: construcción híbrida a partir de fragmentos de vanguardia europeos	301
7. Los imaginarios de vanguardia de Dalí y Lorca	312
7.1. Piezas clave de un arte compartido: los putrefactos, la estética fisiológica y San Sebastián	313
7.2. Piezas del universo poético lorquiano en Dalí: <i>La miel es más dulce que la sangre</i>	327
7.3. Piezas del universo pictórico daliniano en Lorca: <i>Poeta en Nueva York</i>	332
8. Las Sinsombrero: la presencia de la mujer en la vanguardia española	335
8.1. El ámbito pictórico: María Blanchard, Maruja Mallo y Ángeles Santos	344
8.2. El ámbito literario: Concha Méndez, Lucía Sánchez Saornil y Rosa Chacel	371
8.3. El ámbito musical: Rosa García Ascot	373

8.4. El ámbito escénico: Antonia Mercé, Encarnación López Júlvez y Margarita Xirgu	374
8.5. El ámbito cinematográfico: Helena Cortesina y Rosario Pi	376
9. El fragmento y su síntesis como representación simbólica en Joan Miró y Joaquín Torres García	378
10. Julio González y Pablo Gargallo, escultores: la tridimensionalidad como disposición de fragmentos en el espacio	386
11. La Naturaleza y la geometría como conceptos con los que retornar a la pureza estética: la Escuela de Vallecas y su fórmula para la nueva vanguardia española	400
12. <i>La metamorfosis de Narciso</i> : Salvador Dalí y el método paranoico crítico como mapa fragmentario de todos los mundos de vanguardia	405
13. El cine de vanguardia español y su imaginario estético europeo	419
14. La modernidad deshumanizada y sus múltiples apariencias en la vanguardia española	440
15. La vanguardia española y sus herramientas de ensamblaje gráfico	447
16. Los creadores españoles de vanguardia como pedagogos: la modernidad y sus elementos culturales como instrumentos educativos	462
5. CONCLUSIONES	477
6. BIBLIOGRAFÍA	483

RESUMEN

Esta Tesis Doctoral plantea y estudia la creación artística como construcción de nuevas realidades a partir de fragmentos preexistentes. De todos los periodos históricos de Occidente fue el denominado como de la modernidad, comprendido entre los s. XIX y XX, el que visibilizó más evidentemente la creación artística como un método de construcción fragmentaria. Los creadores europeos pertenecientes a la vanguardia artística utilizaron la fragmentariedad como una herramienta con la que representar su percepción de una sociedad cambiante y en constante progreso. El arte participó de la modernidad en este desarrollo social sin precedentes, cuestionando las bases tradicionales del arte y considerando los viejos conceptos de la cultura como ruinas con las que construir una nueva realidad. Estos fragmentos preexistentes y referentes del pasado convivieron con los propuestos por la vanguardia europea como representativos de la modernidad.

En España existió también una vanguardia artística, la cual fue construida tratando de emular a la vanguardia europea. Los creadores españoles del periodo comprendido entre 1906 y 1936 asumieron la modernidad como imagen fragmentada, así como también asimilaron el carácter fragmentario de los procesos de creación de la vanguardia europea. El estudio de las obras producidas por los integrantes de la vanguardia artística española y de sus procesos de creación, así como del periodo y contexto en que fueron realizadas, aporta un innovador punto de vista en relación al arte contemporáneo, inscrito precisamente en una cultura tan fragmentada como la presente.

Palabras clave: modernidad, vanguardia, fragmento, fragmentación, creación, procesos, arte.

ABSTRACT

This PhD Thesis proposes and studies artistic creation as a combination of new realities coming from preexisting fragments. From all western world historical periods, modernity was the moment in which the fragmentary composing method was more obvious in artistic creation, between the 19th and 20th centuries. European avant-garde artists used fragmentary nature as a tool in order to represent the perception of a changing society in constant progress. The art field took part in this social unprecedented development regarding to modernity, by questioning the traditional bases of art and considering old cultural concepts as ruins that could be used to create a new reality. These preexisting fragments and referents from the past coexisted with those proposed by the European avant-garde as representation of modernity.

In Spain there was an artistic avant-garde too, which was created trying to emulate the European avant-garde. Spanish artists from the period between 1906 and 1936 assumed modernity as fragmented image, as well as they assimilated the fragmentary character of creation procedures of the European avant-garde. The study of the artistic work produced by the members of the Spanish avant-garde and their

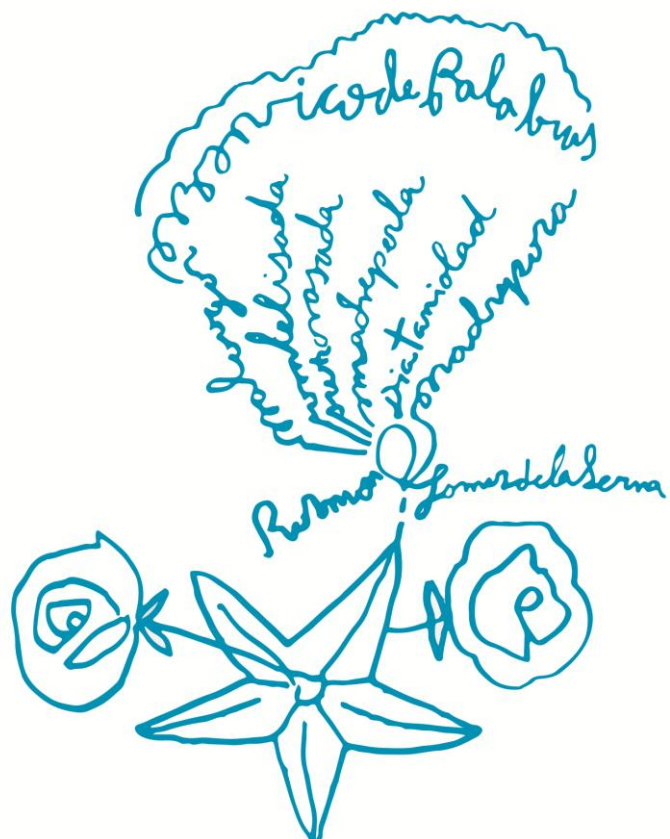
creation procedures, as well as the study of the period and the context where this work was made, provides an innovative point of view in relation to contemporary art, which belongs precisely to the present fragmented culture.

Keywords: modernity, avant-garde, fragment, fragmentation, creation, procedures, art.

CAPÍTULO 1.

JUSTIFICACIÓN Y PLANTEAMIENTO

DEL PROBLEMA



1. Estado de la cuestión

1.1. Objeto de estudio y planteamiento del problema

El periodo histórico de la vanguardia artística española (1906-1936) se ha presentado siempre como un terreno bien atractivo para el ámbito de la investigación. Los motivos que definen su interés son muy diversos, pero podrían concretarse en dos principales: la rebelión de los nuevos creadores de la vanguardia artística española contra un arte tradicionalmente perpetuado por generaciones anteriores y los revolucionarios proyectos que los artistas de esta joven generación presentaron con el fin de representar la nueva etapa de creación artística que proponían. Tanto uno como otro punto deben a su vez relacionarse con el tipo de sociedad en la que se produjo este cambio de paradigma cultural, denominada como modernidad, y que tuvo lugar en la Europa de los s. XIX y XX. El progreso y la renovación de los pilares de la cultura occidental serían los principales elementos que caracterizarían a esta etapa, en la que tendrían lugar múltiples y rápidos avances en los diferentes ámbitos del conocimiento. El arte buscaría también su metamorfosis, impulsado por ese espíritu modernizador.

Llama la atención cómo en un país atrasado culturalmente, como lo era España en aquella época, existiera ese impulso de renovación artística por parte de un grupo de creadores por situarse a la altura de otros países europeos. Por otro lado, las dificultades de relación con aquella Europa de vanguardia, unido a la incompreensión social que sufrieron en su propio país y el estallido de la Guerra Civil, impidieron llevar a buen puerto aquel deseo común (Pérez Sánchez, 1981, pp. 9-13).

Que el resurgimiento del interés suscitado por la vanguardia artística española por parte de la historia haya sido tan relativamente reciente, ha provocado que todo intento de recuperación de este época se convierta en una estimulante y, a la vez, compleja tarea para el investigador. Dicho ámbito de estudio había permanecido inexplorado durante casi cuatro décadas, lo que lo convirtió en un objeto de trabajo bien atractivo para autores surgidos en la era de la democracia, como Valeriano Bozal, Estrella de Diego, Juan Manuel Bonet, Lourdes Cirlot o Jaime Brihuela, entre otros; la bibliografía producida por ellos refleja el amplio y necesario abanico de posibilidades que ofrecía su recuperación, por cuanto este periodo histórico representó en el progreso cultural español. Por otro lado, el dilatado retraso en su investigación ha generado que este rescate haya encontrado no poca dificultades en su camino, como la desaparición de sus protagonistas o de parte de su legado. A ello habría que añadir la complejidad de las propuestas planteadas por la vanguardia artística española durante esta época; la influencia que éstas tuvieron de las realizadas en Europa hace que toda investigación de la vanguardia artística española deba remitir al arte realizado fuera de España durante la etapa estudiada.

Esta Tesis plantea el estudio de la vanguardia artística española desde un punto de vista diferente al habitualmente empleado por la historia del arte: el examen de su estética como referencia de las dos fuentes a las que recurrirían los creadores españoles: la modernidad y la vanguardia artística europeas. Ambas influencias tendrían en común la apariencia fragmentaria, posteriormente emulada por los vanguardistas españoles en sus trabajos. En ese sentido, lo fragmentario se entenderá como el aspecto adoptado por la modernidad, en cómo ello afectó en su interpretación

por parte de los creadores de la vanguardia española y en la manera en que esta influencia quedó representada en sus obras. Se podría hablar, por tanto, de una estética fragmentada, cuyos fragmentos constituirán los elementos de una especie de breviario, a través del cual trató de definirse la sociedad y el arte nuevos surgidos en Europa. Esta fragmentariedad adoptada por el arte español representaría el compromiso de sus creadores con el progreso social y cultural presentes en el extranjero y por hacer partícipe a España de dicha renovación.

Aunque puede afirmarse que la conformación de obras fragmentarias ha sido un *modus operandi* por parte de los creadores en el arte de las diferentes etapas históricas –fruto de la unión de diferentes elementos con los que representar la realidad histórica pasada y presente–, será a partir del s. XIX cuando esta forma de creación de carácter fragmentario adopte una visualidad más específica, con el advenimiento de la modernidad. Cada una de las transformaciones que tuvieron lugar en Europa durante este periodo cuestionarán la concepción sólida del mundo, fracturándolo en múltiples partes. La mirada de la sociedad se hará también fragmentaria, al asumir las diferentes novedades de ese panorama en continua construcción. El arte se encargará de representar esa forma de ver fragmentada, cuestionando la percepción tradicional de la realidad para proponer nuevas y múltiples miradas. Gran parte de los creadores se aunarán con un idéntico fin: valerse de las ruinas del arte del pasado para configurar un nuevo arte de vanguardia, representante de ese nuevo mundo fragmentado, constituido por las piezas representativas de la modernidad. Esta fragmentación poseerá unas características bien particulares que dotarán a esta época y a esta etapa del arte de una idiosincrasia específica, lo que redundará posteriormente en el campo epistemológico y en la manera de ver el mundo. Ésta será la forma de fragmentación específica de la modernidad.

La investigación presente plantea llevar a cabo una indagación de la vanguardia artística española no sólo mediante el estudio visual de las obras más significativas de sus diferentes ámbitos –pictórico, literario, musical, escénico o cinematográfico– realizadas durante esta época, sino también a través de la puesta en valor de los procesos creativos como parte indispensable en la comprensión de los resultados finales. Con ello, se pretende llegar a un conocimiento más completo de los trabajos referenciados; conocer la evolución sufrida por una obra, los pasos llevados a cabo por su creador en su construcción, supone descubrir la parte que permanece invisible a ojos del espectador: desde las causas que llevaron al artista a decidir realizar su proyecto, pasando por la evolución que éste sufrió a lo largo de su ejecución y, para concluir, la forma que el proyecto finalmente adoptó (Marina, 2007, p. 24). Además del estudio de determinadas creaciones, también tendrá una importancia clave el estudio biográfico o de *historia de vida* de los creadores estudiados, para una interpretación de su desarrollo creativo en función de las experiencias vividas. En este sentido se atiende a lo procesual, al proceso como valor fragmentario, rescatando las partes más esenciales acontecidas durante el transcurso creativo, con las cuales poder reconstruir los precedentes de una obra y determinar los motivos que llevaron al creador a su realización.

Con todo ello, el objetivo principal de la investigación propuesta no es otro que el de contribuir a enriquecer los resultados de los trabajos ya realizados sobre la vanguardia artística española –y, por ende, europea– desde una perspectiva

innovadora; ésta, compaginará el tradicional punto de vista histórico con un análisis de tipo estético, en sintonía con la investigación artística contemporánea.

1.2. Interés y pertinencia de la investigación

Durante el periodo de estudios de la Licenciatura en Bellas Artes, fue incrementando mi interés por la historia del arte, en paralelo a mi formación como artista. Esta doble vertiente, como creador e investigador, me ha permitido acceder de una manera más profunda y sensible a la historia del arte, tanto desde la perspectiva del estudio de las obras como la de los creadores. A lo largo de los años fui centrando mi atención en el arte europeo de entreguerras, cuando se fundieron diferentes disciplinas artísticas, tales como la literatura, la pintura, la música, el teatro, u otras de reciente descubrimiento en aquella época, como el cine. Puesto que en mi trayectoria como creador he tenido la oportunidad de involucrarme en gran parte de estos ámbitos, comprendo el arte como un proyecto multidisciplinar en el que sus diferentes manifestaciones dialogan entre sí, enriqueciéndose mutuamente. Del mismo modo, la necesidad constante de progresar mis intereses creativos me llevó a interesarme por las vanguardias y por su espíritu artístico innovador. Los creadores de esta etapa apostaron claramente por un arte vivo, capaz de cuestionar su propia tradición histórica con el fin de sacarla de su estancamiento y de tener un impacto real en la sociedad. Ese intento de renovación de las bases del arte por parte de los creadores de vanguardia tendría lugar en el contexto convulso de la modernidad, en el que cada uno de los ámbitos de la sociedad se encontraba transformándose. El contexto artístico, debido a su histórica predisposición por encabezar todo avance cultural y social, encontró en la modernidad la oportunidad para sacar el mayor partido a las posibilidades creativas del arte sin ningún tipo de cortapisas. El desarrollo social y cultural sin precedentes que tendría lugar en la Europa del s. XIX y, más concretamente, durante el s. XX, sería posible gracias a cada uno de estos cambios e innovaciones en sus diferentes ámbitos, los cuales dotarían a dicha época de una apariencia fragmentada. En la actualidad, esta fragmentación continúa presente, pudiéndose considerar al s. XXI como una época eminentemente convulsa y sometida a una infinidad de cambios y avances notables. El ámbito cultural, también en este caso de la denominada como posmodernidad, se encuentra en un punto determinante de su evolución. Los creadores actuales experimentan constantemente en su ámbito, buscando ir más allá de las fronteras establecidas, valiéndose precisamente de lo que la sociedad, en constante evolución, les ofrece desde su naturaleza fragmentaria, siendo cada uno de sus fragmentos un estímulo en su tarea. La riqueza reside precisamente en esta heterogeneidad de realidades, en esta multitud de sugerencias en constante renovación. Por ello, considero la época actual como un momento propicio para el estudio de la vanguardia, analizándola desde el presente precisamente por los puntos que uno y otro tiempo histórico tienen en común.

1.3. Antecedentes del objeto de estudio

El interés que en la actualidad suscita el periodo histórico de la vanguardia artística española en el ámbito de la investigación –a través de diferentes exposiciones y

publicaciones en España y en otros países— pone de relieve la importancia que estos creadores y sus obras tuvieron en el devenir, no sólo del arte español, sino también del internacional.

Si bien el periodo de la vanguardia artística española ha sido estudiada en profundidad durante los últimos cuarenta años, su examen se ha llevado a cabo hasta ahora mayormente desde diferentes perspectivas historicistas. A lo largo de este tiempo, se han analizado los documentos conservados e incluso se han hallado otros nuevos que han enriquecido las aportaciones anteriores. No obstante, estas investigaciones han carecido de un verdadero punto de partida capaz de explicar ese interés compartido por parte de los creadores de vanguardia española. Con ello se refiere a aquello que movió a cada uno de ellos a perseguir una perspectiva unitaria, un lenguaje común a todos, capaz de conciliar sus —aparentemente— diferentes identidades, que estaban influenciadas entre sí. Esta Tesis pretende ahondar en dicho aspecto inexplorado, articulando un discurso que, en torno a punto de vista innovador, dé sentido a la investigación. Dicho enfoque, capaz de abrir nuevos caminos en el campo de la investigación, se fundamentará en la visibilización de ese hipotético nexo de unión entre los procesos de creación desarrollados por los integrantes de los movimientos de la vanguardia artística española. En este sentido, se propone como elemento vinculante el estudio del fragmento, el cual definirá la idiosincrasia no sólo del nuevo arte español desarrollado durante el periodo comprendido entre 1906 y 1936, sino también del arte de vanguardia europeo del que los creadores españoles serían deudores; así mismo, se interpretará lo fragmentario, además de como seña de identidad estética de la vanguardia, como característica distintiva de la etapa de la modernidad europea, comprendida entre los s. XIX y XX.

1.4. Contextualización del objeto de estudio

Escoger como asunto de estudio un periodo histórico como el de la vanguardia artística española, supone enfrentarse a una vasta materia cuyo contenido debe de acotarse con el fin de hacerlo accesible. Para ello, se ha optado por analizarlo desde un aspecto bien característico de su estética: la fragmentariedad. Como hemos señalado antes, dicho carácter debe de explicarse a través de la propia vanguardia que estaba teniendo lugar en Europa y de cuya estética tuvo una gran influencia en este sentido. A su vez, la fragmentariedad estética presente en la vanguardia artística europea surgiría como una forma de representar por parte de los artistas su propia percepción del mundo de la modernidad en el que se habían visto imbuidos. Con ello, surgen tres focos específicos de investigación: la estética fragmentaria de la vanguardia artística española, su dependencia de la estética fragmentaria europea y la modernidad como una realidad percibida como fragmentaria a través de los creadores de vanguardia. En relación a ello, cabe plantear que esta fragmentación no sólo estaría presente en el periodo de la vanguardia y de la modernidad, sino a lo largo de la historia, como parte constitutiva de la creación artística. Actualmente, esta fragmentación caracteriza el arte que ha venido realizándose desde la posmodernidad, nacida durante la segunda mitad del s. XX precisamente como crítica al *modus operandi* de las vanguardias. Cada uno de los elementos constitutivos de una obra remitirán a su vez a la realidad de la época que cada creador habitará e interpretará,

extrayendo de la misma aquellos aspectos de mayor influencia en su arte. Con el fin de ilustrar la creación como un constructo de fragmentos, se analizarán diferentes ejemplos tomados de distintos creadores y épocas históricas, en los que quede patente este procedimiento.

Finalmente, se estudiarán –en la medida de lo posible– los procesos de creación que tuvieron lugar en la vanguardia artística española; con ello, se pretenderá comprender de forma más completa el desarrollo o gestación de algunos de los trabajos más representativos realizados durante esta etapa, así como los motivos que impulsaron a sus creadores a llevarlos a cabo. Los nexos con la vanguardia y la modernidad europeas siempre se encontrarán presentes como referentes, asumidos desde su caracterización fragmentaria; se estudiará la forma en que los creadores españoles de vanguardia asumirán la percepción de la modernidad como una realidad fragmentada y representada de este modo por el arte europeo. A su vez, se pondrá el foco de atención en la forma fragmentaria que tendrá el arte español de recibir, interpretar y construir el arte de vanguardia.

2. Objetivos

2.1. Preguntas de la investigación

Con el fin de plantear el problema a estudiar en esta Tesis, se propondrán una serie de preguntas específicas acerca del objeto de investigación. Éstas, presentarán las ideas que servirán para orientar el inicio del trabajo, teniendo como principales los siguientes asuntos: la vanguardia europea, la vanguardia española y los procesos de creación artística. Estableciendo un diálogo entre ellos, surgirán los siguientes interrogantes con los que perfilar el tema en cuestión:

- ¿De qué forma la vanguardia europea influyó en el ámbito de la cultura española?
- ¿Qué elementos representativos de la vanguardia europea fueron concretamente utilizados por los creadores españoles?
- ¿Cuál es la influencia que la vanguardia europea tuvo en España, no sólo a través del estudio de las obras de la vanguardia española, sino también mediante el estudio de los procesos de creación de sus autores?
- ¿Cómo pueden encontrarse representadas esas influencias de la vanguardia europea en las obras del nuevo arte español?
- ¿Podría afirmarse que la estética de la vanguardia española posee una apariencia fragmentaria?
- ¿Los creadores de la vanguardia española utilizarían una estética fragmentaria en sus obras para hacer alusión a la vanguardia europea?
- ¿Los fragmentos representados por la vanguardia española remitirían a su vez a los elementos de la vanguardia europea?

- ¿Los elementos representados por la vanguardia española harían alusión a una tradición cultural de asimilación de la ruina mediante el fragmento?

2.2. Hipótesis de trabajo

A raíz de las preguntas de la investigación formuladas previamente, se partirá de la siguiente hipótesis, la cual se tratará de demostrar a lo largo de la investigación. Se pretende esclarecer en qué medida la estética de la vanguardia española debe su apariencia fragmentaria a un intento por representar visualmente sus dos referentes principales: la modernidad y la vanguardia europea. A su vez, se resaltará la importancia de las circunstancias personales y procesos de creación de los autores de la vanguardia española como parte determinante en su citada fragmentariedad. La hipótesis de esta Tesis Doctoral se articula de la siguiente manera:

Las obras de la vanguardia artística española realizadas entre 1906 y 1936 son visualmente fragmentadas, lo que bien podría deberse a la influencia de la vanguardia artística europea, en cuyas obras es también perceptible la misma estética. Su representación está directamente relacionada con la percepción del período en que fueron realizadas: el contexto de la modernidad como realidad fragmentada y heterogénea.

La influencia del entorno y del momento en que tiene lugar la fase creadora repercuten directamente sobre la obra resultante. Ello subraya la importancia del marco contextual en el transcurso creativo. Éste no será un hecho aislado de la vida o inquietudes del creador, sino que en él influirán sus circunstancias, lo que articula el tiempo de desarrollo artístico como un procedimiento de asimilación fragmentario. Tanto la recepción de la vanguardia europea por parte de la vanguardia española como los métodos y procesos de creación por parte de sus creadores serían, por lo tanto, de tipo fragmentario.

2.3. Objetivos generales

El propósito de la investigación tendrá como guías de estudio los siguientes logros principales a alcanzar.

1º.- Desarrollar el concepto de lo fragmentario como sistema de creación común en diferentes épocas a lo largo de la historia, como forma de percepción propia de la modernidad y como fórmula de representación de la realidad fragmentada por parte del arte de vanguardia.

2º.- Determinar las características concretas con las que distinguir una tendencia de fragmentación específica de la modernidad en el s. XX respecto de otras presentes en siglos anteriores.

3º.- Analizar los procesos de creación de las obras de la vanguardia española como sistemas de construcción a partir del ensamblaje fragmentario de diferentes elementos originarios del arte de vanguardia europeo.

4º.- Interpretar la influencia que la vanguardia europea tuvo en los creadores del nuevo arte español concretando los elementos que éstos consideraron como más representativos de aquella, sobre la base del estudio de ambos contextos.

5º.- Detectar los fragmentos compartidos por los creadores de la vanguardia española en la construcción de sus obras, con el fin de representar la influencia creativa de la vanguardia europea.

2.4. Objetivos específicos

Como derivación de los objetivos generales, se presentan los siguientes objetivos específicos, con el fin de cumplir con los primeros:

1º.- Profundizar en el estudio de los procesos de creación de los miembros de la vanguardia artística española, valorando por encima de los resultados finales – las obras producidas– el desarrollo previo de éstos.

2º.- Formular la importancia de la puesta en común interdisciplinar entre los diferentes ámbitos de la vanguardia artística española en la configuración de un arte fragmentado de vanguardia, tanto en Europa como concretamente en España.

3º.- Identificar los procesos intelectuales que hicieron posibles las propuestas de la vanguardia artística española y sus resultados.

4º.- Definir el trabajo de los creadores de la vanguardia artística española como una forma de conocimiento personal y del entorno. Comprender sus creaciones como una forma de investigación a través de su posicionamiento respecto a la propia realidad –su cuestionamiento e implicación en ella–.

5º.- Analizar, desde un punto de vista actual, la reivindicación que los integrantes de la vanguardia artística española hicieron de la modernidad frente a un presente que consideraban obsoleto, mediante la búsqueda de nuevos modelos críticos –su relación con el contexto cultural y sociopolítico nacional y exterior–.

6º.- Evaluar la importancia del factor pedagógico en el ámbito de la vanguardia española, en relación a su implicación activa con el desarrollo cultural de la sociedad española.

3. Metodología de investigación

La metodología planteada para el desarrollo de esta Tesis precisa del estudio de la propia historia del arte; concretamente, de aquella parte especificada en su título, claramente delimitada en un periodo y en un lugar concreto. No obstante, aunque la historia tenga una presencia importante en dicha investigación, ello no significa que se aplique en ella una metodología de investigación histórica. Considerándose la naturaleza del contexto desde donde se está desarrollando esta Tesis –la Facultad de Bellas Artes y no de Historia– el enfoque empleado precisa de una metodología de investigación artística. Mediante ésta, se potenciará el pensamiento y análisis creativo

como método de trabajo, generando nuevo conocimiento a partir de la articulación de elementos ya existentes a nivel histórico. El propio ámbito artístico proporcionará las herramientas para ello, independientes de las de otros campos de estudio e igualmente válidas académicamente. Una de las más importantes será la de la propia experiencia individual, que permitirá llevar a cabo el análisis del objeto a estudiar desde un punto de vista personal. La investigación basada en el conocimiento de la primera persona, del singular, del autor, experimentando desde la sensibilidad con las posibilidades que ofrece el lenguaje, con el fin de articular uno propio.

Esta metodología quedará refrendada en la actualidad por importantes personalidades del mundo de la investigación como Juha Varto, encargado de la investigación en el Departamento de Arte de Aalto University, en Helsinki. Investigador de los mecanismos de investigación del ámbito artístico, este filósofo finlandés perteneciente a la corriente de la fenomenología considera que el propio ámbito es conformado por las habilidades particulares de la disciplina en cuestión; dicho ámbito tendrá sus propias formas de formular preguntas y de responderlas, evitando utilizar las ya construidas por otras disciplinas. De esta forma se creará específicamente la investigación, fomentando sus propios campos. El propio ámbito artístico generará su particular esfera ontológica, su forma concreta de percibir, en la que los fenómenos que en ella se incluyan serán los que construyan dicho ámbito de estudio (Varto, 2000, pp. 174- 175). El punto de vista del creador será determinante pues, como diría José Ortega y Gasset, el individuo es un ser histórico que conoce y vive desde su perspectiva; de hecho, la perspectiva fenomenológica reconocerá la importancia de cada individuo como perspectiva de vida necesaria.

En las investigaciones de tipo cualitativa se ha producido actualmente un renovado interés por el formato de investigación personal a través de las Historias de Vida. Este tipo de indagación narrativo-biográfica, que tendrá como fin principal aproximarse al individuo, surgiría a principios del s. XX aunque decaería después de la Segunda Guerra Mundial con el auge de los métodos de carácter cuantitativo (Sandín Esteban, 2010). En las últimas décadas, se ha ido reinstaurando la subjetividad como forma de conocimiento, considerándose a las Historias de Vida como una herramienta metodológica rigurosa y científica. Gracias a ello, podrá comprenderse tanto a nivel social como psicológico las realidades que la persona construirá a través de sus narrativas. En este sentido, el estudio de las Historias de Vida de los creadores estudiada desde el punto de vista del investigador será bien determinante con el fin de situar el estudio en un contexto inédito. Al afirmar que "la historia del arte no existe" (Didi-Huberman, 2011, p. 141) Walter Benjamin renueva esta disciplina al cuestionarla y darle una nueva vida. Él sería uno de los primeros en hacer brotar nuevas conexiones atemporales entre las obras de arte. El investigador se convierte en una suerte de creador, trabajando con las imágenes, confrontándolas y haciéndolas dialogar entre sí. La capacidad de establecer relaciones heterodoxas entre imágenes aparentemente discordantes entre sí dependerá de la condición más o menos transgresora del individuo, que construye sus teorías llevado por una intuición sustentada en las bases históricas conocidas y animado por la lealtad a su propio discurso. Dicho método sería el del propio Benjamin e incluso el de Aby Warburg, que fue un innovador en su época y que hoy en día continúa iluminando a generaciones de investigadores, como la de David Hockney. Su libro *El conocimiento secreto* (Hockney,

2001) propone una solución al siguiente enigma histórico: la representación pictórica del renacimiento y su similitud con la imagen fotográfica. Hockney halla la explicación en la "cámara oscura" mediante una serie de pistas encontradas en las pinturas, las cuales supo razonar desde su perspectiva como artista (Duran, 2008, pp. 111-112). La doble vertiente investigadora/creadora de la persona encargada de llevar a cabo un estudio ha tenido una importancia trascendental en los últimos tiempos en que se ha desarrollado la investigación en el ámbito artístico.

Asimismo, se ha encontrado la forma de dar un enfoque personal al asunto histórico escogido –la vanguardia artística española de la primera mitad del s. XX– a través del propio proceso de trabajo. Ha sido durante éste cuando se ha comprendido que el método de creación empleado en el desarrollo de la Tesis resultaba semejante al de los creadores de la etapa estudiada y, por ende, al de todo sistema de trabajo creativo: localizar, estudiar y asimilar fragmentos de conocimiento asociados con la propuesta de trabajo, buscar asociaciones entre ellos y obtener, mediante los mismos, un producto inédito y válido científicamente.

En el caso de esta Tesis Doctoral, el punto de vista original se establece por la propia formación previa en bellas artes del doctorando. Ésta le posibilita para llevar a cabo cualquier aportación novedosa e insólita en el ámbito de la investigación, inspirando a su vez a otros investigadores en su propia labor, dada la singularidad y originalidad de su contenido. Así pues, la escritura de una Tesis articulada en este sentido puede considerarse como un acto creativo que tendría como finalidad superar todo lenguaje plenamente impersonal, sin que esto afecte al rigor y a la objetividad de los datos contrastados de la realidad estudiada.

Se plantea, por tanto, trabajar también con fragmentos, abordando un periodo histórico cuya aparente inconmensurabilidad pueda ser afrontada extrayendo aquellos elementos que sean de interés, con los cuales se pueda construir una nueva realidad. El criterio del investigador será importante en la selección de estos fragmentos, así como en sus posibles formas de reordenamiento, con el fin de otorgarles una coherencia que posibilite su encaje final en una totalidad que los englobe.

4. Estructura y descripción de la Tesis

El cuerpo fundamental de esta Tesis se divide en 3 capítulos principales, numerados como 2, 3 y 4. En sentido progresivo, se irá construyendo de lo general a lo particular:

El capítulo 2 se iniciará describiendo el fenómeno de la fragmentación como método de creación artística a lo largo de la historia; para ello, se expondrán diferentes ejemplos característicos presentes en distintos periodos culturales. Posteriormente, se analizará lo fragmentario como forma de percepción de la realidad, destacando concretamente el periodo de la modernidad comprendido entre los s. XIX y XX como máximo exponente. Finalmente, los dos conceptos anteriores quedarán unidos con el fin de definir la vanguardia europea como la etapa de la modernidad donde la realidad fragmentada fue traducida explícitamente al lenguaje artístico mediante una metodología de creación fragmentaria.

El capítulo 3 referirá al modo en que la modernidad y la vanguardia europeas fueron recibidas por los creadores españoles, asumiéndose tanto la percepción fragmentada de la realidad como el método de creación fragmentario del arte. En un principio, se remitirá a cómo determinados creadores españoles se establecieron en Europa, conocieron el sentido fragmentario del nuevo arte que se estaba desarrollando y contribuyeron decisivamente a su conformación. A continuación, se procederá a explicar la labor de transmisión en España de los avances que en Europa estaban teniendo lugar en el ámbito de la vanguardia. Esta difusión se explicará a través de diferentes vías: mediante creadores españoles que conocieron de primera mano el arte de vanguardia europeo y regresaron a su país para difundirlo; a través de determinados creadores europeos que residieron en España y transmitieron sus conocimientos; por medio de determinadas personalidades e instituciones culturales y educativas españolas, las cuales fomentaron la renovación social y cultural española siguiendo el ejemplo de modernización europeo. Por último, se mencionarán los focos culturales que surgirán en España donde se formó la joven generación de creadores que componen la denominada vanguardia artística española.

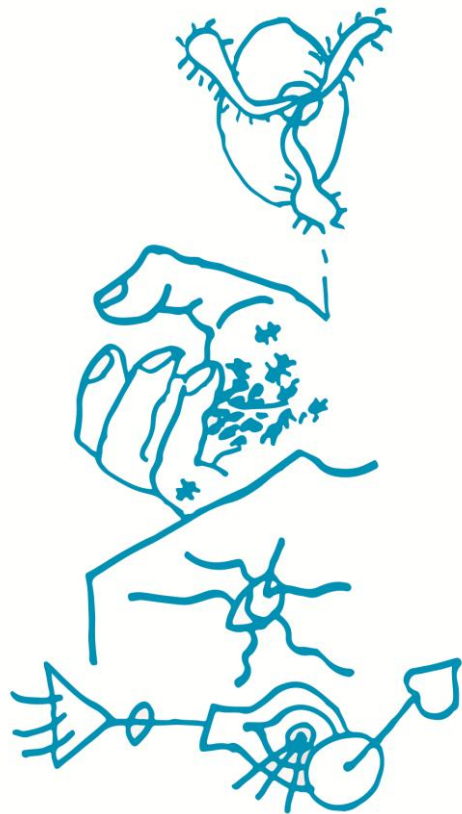
El capítulo 4 explicará cómo los creadores españoles desarrollaron su propio arte de vanguardia buscando en su estética fragmentada una similitud con la modernidad y con el arte de vanguardia europeo. Para ello, se buscará un paralelismo temático entre el orden de subcapítulos entre el capítulo 3 y 4, realizando una comparación entre unos y otros con la pretensión de mostrar la relación de causa-efecto entre influencias europeas cómo los creadores españoles asimilaban determinadas en su proceso creativo. Al final de la Tesis se incluirá el capítulo 5, referente a las conclusiones, así como una bibliografía general.

Respecto del tipo de citación, se han seguido dos sistemas de citas: por un lado, las notas a pie de página –cuando se trata de dar información o aclarar algún tema–; por otro, las citas de localización puramente bibliográficas –conformadas por el nombre del autor, año de publicación y página–.

Por último, en referencia a las abreviaturas, siglas o acrónimos, se ha procedido a la reducción de los siguientes conjuntos de palabras: Institución Libre de Enseñanza: ILE; Junta para Ampliación de Estudios: JAE; Residencia de Estudiantes: RDE; Residencia de Señoritas: RDS; Misiones Pedagógicas: MP; en cada uno de los casos, se ha dejado en el texto la primera aparición de cada conjunto de palabras sin sintetizar, procediendo a poner a continuación su abreviatura entre paréntesis. En adelante, aparecerán aludidos de esta última manera.

CAPÍTULO 2.

LA FRAGMENTACIÓN COMO MÉTODO Y CONTEXTO: LA CREACIÓN DE LA VANGUARDIA EN LA MODERNIDAD



Introducción

Analizando el sentido etimológico de la palabra "vanguardia" (del francés, *avant-garde*), el diccionario de la Real Academia deconstruye el término y obtiene sus elementos constitutivos para proponer, desde ellos, dos interpretaciones: una primera, que alude a la terminología bélica, pues procede de "avanguardia", y éste a su vez, de "aván", por "avante" (del latín *ab ante*, sin nadie delante) y "guardia". Por "vanguardia" se entiende, por tanto, la "parte de una fuerza armada, que va delante del grupo principal". Posteriormente, a este término le sería adjudicada una segunda interpretación, empleando su sentido original a modo metafórico para referirse, en un sentido innovador, a la "avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político, literario, artístico, etc." (Real Academia Española, 2001, p. 2269). Estas dos acepciones podrían definir perfectamente a los creadores partícipes de la renovación artística que tuvo lugar en Europa entre finales del s. XIX y la primera mitad del XX: el encontrarse en la primera posición, en el punto más avanzado, adelantado a los demás, sería lo que generaría la imagen –a modo de metáfora militar– que actualmente se tiene en el mundo del arte, de ese "alguien" o "pequeño grupo" que se separa de la "muchedumbre sólidamente aferrada a estructuras y lenguajes artísticos convencionales", para destacarse, romper las amarras y "premonizar, haciéndola visible, una nueva dimensión artística" (Brihuega, 1981, p. 18).

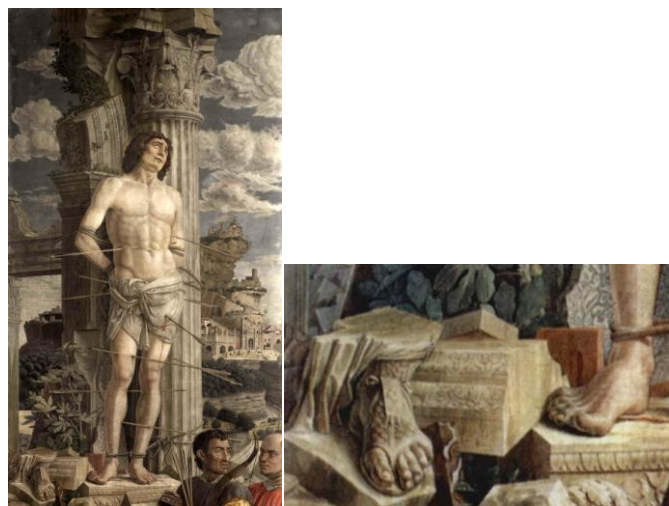
El carácter visionario del nuevo arte que emergía en Europa encontraba en aquella sociedad del momento un escollo para su avance: ese presente ya era para estos creadores parte del "pasado". Por ello, era necesario un nuevo tiempo capaz de generar un mundo que dejase definitivamente atrás la caduca época actual. De ahí su declaración de guerra, su necesidad de combatir contra el viejo mundo para dar lugar a uno original. ¿Y qué mejor acto de modernidad que el apropiarse de las "ruinas" o fragmentos supervivientes de esa "civilización anterior", interpretándolos desde la contemporaneidad y construyendo con su nuevo sentido un mundo inédito? Esto fue lo que precisamente haría la vanguardia (Krauss, 2002, pp. 165-182). Como si se tratase de un nuevo Frankenstein, la obra de vanguardia quedaría constituida por diferentes ruinas inertes tomadas de la tradición siendo devueltas a la vida gracias al creador (Linarejos, 2016, p. 15). Pero, ¿acaso podría haber hecho otra cosa? A lo largo de las diferentes épocas históricas, a los creadores les ha sido imposible desentenderse de la propia cultura pasada y presente que les ha precedido y conformado. Aquellas piezas clave que han ido definiendo la propia cultura –y la sociedad que la ha generado– habrían sobrevivido con su eternidad al tiempo, superando su pasado y construyendo un futuro al transformar y enriquecer a quienes han trabajado con ellas (Mateo, 2015, pp. 1715-1716), como "las perlas que el tiempo cuidadosamente ha elaborado entre los restos y las ruinas de lo que fue" (Muñoz Gutiérrez, 2011, p. 12). Ese sustrato, base u origen histórico, iría conformándose a través de los diferentes posos que, a modo de capas, constituirían la civilización presente sobre la que la nueva cultura iría asentando sus principales características. Dichos posos, conformarían los fragmentos de lo que Aby Warburg denominó como *Denkraum* o espacio de pensamiento, es decir, las piezas mediante las cuales el artista articularía su discurso (Fernández Polanco, 2013, pp. 106-107). El pensamiento precedería a la obra, y éste se encontraría conformado por imágenes pertenecientes a la tradición cultural. Cada una de ellas podría desplazarse y combinarse con otras, como el propio

Warburg hizo con sus paneles de fotografías, las cuales podían cambiarse de posición siempre que su autor quisiese con el fin de conformar nuevos mapas visuales. Esta forma de proceder representaría el mecanismo del pensamiento, que "no procede linealmente y en un solo sentido sino que los momentos se entretejen como hilos de una tapicería" (Adorno, 1962, p. 23). El pensamiento y las ideas como imágenes que conformarán una obra final en forma de gran telar fragmentado. El arte de vanguardia evidenciará con su visualidad esa imagen de imágenes, ese constructo híbrido hecho con los trozos acumulados de la tradición y del mundo presente.

1. La *fragmentación* como método de creación previo a las vanguardias

La historia del arte siempre ha encontrado, a lo largo de sus etapas, la necesidad de retroceder en el tiempo y de analizar los fragmentos de su propia historia y tradición con el fin de dar sentido al lenguaje creativo de su momento.

Empecemos citando un ejemplo del Renacimiento. Con su *San Sebastián* (Figs. 1 y 2), Andrea Mantegna parece recordárselo al espectador al mostrar, bajo el santo, una copia exacta del pie de éste esculpida en piedra.



Figs. 1-3. Andrea Mantegna, *Obra completa y detalle de San Sebastián*. 1480. El Greco, *San Sebastián*. 1610-1614.

Esta doble imagen, podría tener dos interpretaciones: o bien mostrarnos la herencia cultural de la antigüedad, que pudo servir a Mantegna de base para su trabajo, o tal vez transmitir la idea de que su propia obra acabará igualmente convirtiéndose en tradición con el paso del tiempo, sirviendo de modelo para futuros creadores. De cualquiera de las dos formas, el propio pie de San Sebastián se mostraría como enigmática ruina, punto de referencia para la creación. A través del pie pétreo, podría reconstruirse el cuerpo entero, siendo un cuerpo diferente con cada creador, con cada época. La parte por el todo, una sinécdoque en la que la "parte" será la referencia, mientras que el "todo" será el resultado de la obra que cada creador hará a partir de esa referencia.

Cien años después, el cuerpo de San Sebastián sería interpretado por otro pintor, en este caso español: El Greco (Fig. 3). Su obra, realizada entre 1610 y 1614, sufriría los avatares del tiempo quedando descuartizada. Aunque en la actualidad puede contemplarse reconstruida en el Museo del Prado –sus dos principales fragmentos fueron finalmente unidos–, la imagen luce incompleta, mostrando la ausencia de algunas partes que fueron recortadas del trozo superior (Montañés, 2017). Ello le hace mantener su carácter de conjunto mutilado. De la ruina como objeto provocado, cabe referirse a diferentes ejemplos que, como éste, han tenido lugar a lo largo de la historia en el ámbito artístico. Concretamente, los casos referentes a mutilaciones efectuadas a diversos lienzos de artistas reconocidos serían una práctica bien extendida tanto por intereses de mercado, problemas de espacio e incluso por los propios creadores.

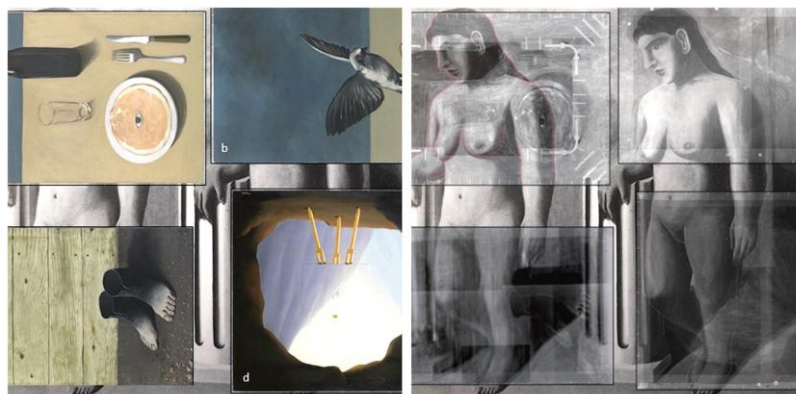


Fig. 4. René Magritte, Montaje de *La pose enchantée* reconstruida. 2017.

Recientemente ha conseguido reconstruirse *La pose enchantée*, obra de René Magritte que se creía perdida hasta que los diferentes fragmentos que la conformaban fueron hallados bajo cuatro lienzos repintados posteriormente por el creador. Gracias a diferentes radiografías realizados sobre estas cuatro obras individuales, se ha conseguido completar el puzzle de la obra del creador surrealista (Fig. 4). Éste decidió hacerla trizas convirtiendo su tela en cuatro de menor tamaño con el fin de reaprovechar el soporte y ocultar su trabajo pictórico (Faro, 2017). Como si su pretensión hubiese sido dejar para la posteridad un misterio a resolver, Magritte otorga a los investigadores el privilegio de aunar, a través de una serie de pistas, el contenido de una obra a su vez enigmática, consistente en el retrato doble de una modelo. Dos piezas que acabarían a su vez duplicándose y disgregándose bajo diferentes apariencias y en diferentes museos en un complejo rompecabezas.

Este tipo de actuaciones influiría en la concepción histórica dada a estas obras de arte, las cuales fueron analizadas de forma incorrecta al considerar su formato erróneamente como "completo", cuando en realidad eran tan sólo una parte del total original¹. En este sentido, algunos creadores manipularon o intentaron manipular su propia obra, siendo responsables del análisis "arqueológico" posterior que se realizaría sobre ella. Es conocida, por ejemplo, la costumbre de Giorgio de Chirico por inventarse las fechas de buena parte de sus obras, provocando la confusión histórica como juego. En el caso de Miguel Ángel Buonarroti, hizo uso de su talento como falsificador con fines monetarios, creando obras que hizo pasar por descubrimientos arqueológicos, como su *Cupido durmiente*. Previamente al s. XIX, la falsificación no estaba considerada como delito, sino como señal de talento, algo que el artista renacentista utilizaría en su propio beneficio económico como vendedor de falsas ruinas griegas. Su facilidad para recrear esculturas de la antigüedad se explica en el interés que los creadores humanistas de su tiempo sintieron por el arte clásico, tratando de recuperarlo para estudiarlo y producir sus propios trabajos inspirándose en éste. Como recolector de ruinas del pasado, Miguel Ángel participaría en la recuperación de la recién descubierta escultura del Laocoonte (Liverani, 2006, pp. 23-40). En este caso partió de la ausencia de la ruina para deducir su forma, cuando de forma visionaria propuso cómo deberían de reconstruirse las piezas que le faltaban a la escultura encontrada. A pesar de que su planteamiento fue finalmente desestimado, el tiempo daría la razón a su acertada y creativa visión, cuando cuatro siglos después aparecieron los restos que faltaban y se comprobó que concordaban con los imaginados por el creador renacentista.

Miguel Ángel representa la figura a caballo entre la "creación" y la "recreación". El estudioso de los "remanentes del pasado humano", de las partes supervivientes de cosas anteriores perdidas, representativas de la cultura antigua. Su inquietud como autor renacentista por conocer las huellas de los creadores que le precedieron en épocas pretéritas, le sirvió para crear a partir de ellas un nuevo arte. Los restos anatómicos encontrados en el Laocoonte aparecen recreados en los nuevos miembros que él mismo tallaría en sus obras maestras, como el *David* o el *Moisés*. Esos cuerpos pétreos desenterrados le servirían para sus estudios anatómicos del mismo modo que los miembros también exhumados de cadáveres que diseccionaría con el fin de obtener información sobre el cuerpo humano (Pulido, 2015). Tras él, otros creadores pudieron imaginar la grandeza del arte antiguo a través de los destellos que, a modo de pistas, conocían a través de sus fragmentos recuperados. El creador Johann Heinrich Füssli dejó constancia de ello mediante su obra *La desesperación del artista ante la grandeza de los fragmentos antiguos* (Fig. 5). En ella, se recrea a un hombre reclinado sobre grandes fragmentos escultóricos que representan el pie y la mano recuperadas de una colosal estatua perteneciente al pasado. Su actitud transmite su sensación de pequeñez ante la enormidad de las piezas arqueológicas halladas. Su admiración y respeto por ellas. Dicho sentimiento,

¹ La tela de *El torero muerto* de Manet es en realidad parte o fragmento de otra de tamaño mayor de la cual se conserva un trozo, *Corrida de toros*, y que amplía el foco más allá del personaje principal para mostrar una panorámica general del escenario donde éste se encontraría. Del mismo modo que Manet decidió dividir su tela, Picasso hizo lo mismo con *El abrazo* —en la cual la pareja principal de personajes quedó separada de su paisaje— o en sus tres estudios de Fernande Olivier —que quedó dividida en dos telas, separando de esta forma del grupo de tres personajes iniciales a uno de ellos en un cuadro nuevo, titulándolos *Dos cabezas de mujeres* y *Mujer ladeando la cabeza*—.

recreado a través de este dibujo, debió de ser el que sintieron autores coetáneos. Goethe se preguntaba: "¿Por qué son los poetas e historiadores romanos el asombro de todos los hombres y la desesperación de todos los imitadores?" Por "imitadores" puede entenderse a aquellos creadores que, en épocas sucesivas, trataron de emular el arte clásico.



Fig. 5. Johann Heinrich Füssli, *La desesperación del artista ante la grandeza de los fragmentos antiguos*. 1778-1779.

Goethe utilizó este término para referirse en su texto a Johann Joachim Winckelmann, quien, como Füssli, pondrá en valor durante el periodo neoclásico del s. XVIII el estudio de la ruina para poder comprender la cultura griega, cuya imitación consideraba el único camino que la cultura de su época podía tomar para su propia autorrealización (Winckelmann, 2000, p. 18). Winckelmann, considerado padre de la historia del arte y pionero en la disciplina de la arqueología, sustentó más su recreación del pasado en la propia subjetividad que en los datos objetivos comprobables. La ausencia de una metodología previa y de datos o referencias de aquella época que posibilitaran al investigador unas seguras y fiables conclusiones en su trabajo, sumados al propio estilo literario de Winckelmann, sublime y barroco, le hacía perder esa distancia necesaria en la labor científica, por lo que sus propias interpretaciones en algunos casos carecían de argumentaciones consistentes, considerándose más cercanas a interpretaciones personales. La propia naturaleza de los restos arqueológicos, de la ruina, contribuía a ello; el investigador, al encontrar en ellas una serie de ausencias con las que poder completar su discurso, debía de valerse de deducciones o interpretaciones que pudiesen encajar con la aparente coherencia de esos eslabones perdidos de la cadena. Esto sitúa a Winckelmann como historiador y como poeta a partes iguales, contribuyendo como "creador" en la conformación de un universo o imaginario propio, el cual a su vez ayudó a tener una imagen mental de la imagen histórica de Occidente. En la actualidad, el trabajo de Winckelmann podría servirnos como ejemplo para comprender el enfoque de ciertas tendencias de investigación artística, donde el factor personal del investigador se pretende equiparar al científico.

Un caso similar fue el del estudioso y creador Giovanni Battista Piranesi, coetáneo de Winckelmann; Piranesi también intuyó el aspecto de los trozos desaparecidos de la Historia a través del dibujo, adoptando la mirada de un restaurador. Ésta acabaría dando lugar, al igual que la de su coetáneo Winckelmann, a

un imaginario propio. Como él, acudió a los lugares donde se encontraban estas ruinas para catalogarlas mediante una copia idealizada, completando creativamente los espacios ausentes en las mismas. En su grabado *Mapa de la antigua Roma* (Fig. 6), llegó a reconstruir la antigua ciudad de Roma desde la idealización, fabulando incluso con que su propio mapa era un hallazgo arqueológico al dibujar sobre él diferentes fragmentos de piedras. Es por ello que la obra de Piranesi se encuentra más cercana a la de un creador que a la de un investigador. En su tarea de reconstrucción arqueológica se dejó llevar, como Winckelmann, por un exceso de fantasía propiciado por la ausencia de rigor científico, decantándose mayormente por la creación de mundos ficticios que por la del estudio de épocas históricas pasadas. De hecho, sus fabulosos escenarios estimularon la imaginación de creadores ligados a movimientos artísticos posteriores (Calduch, 1998, p. 31).

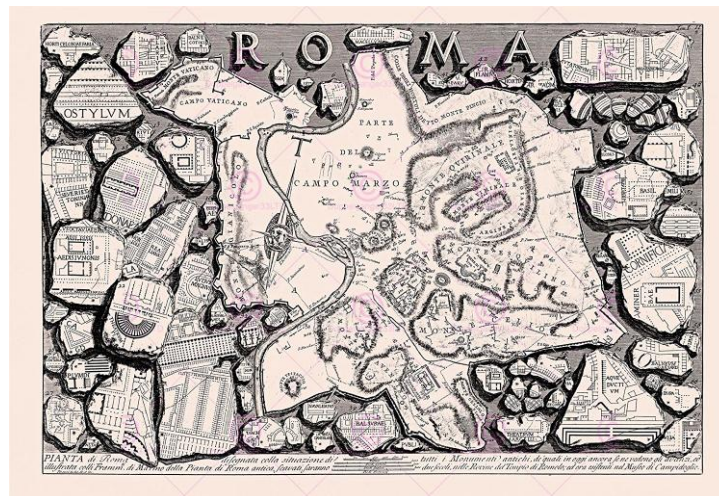


Fig. 6. Giambattista Piranesi, *Mapa de la Antigua Roma*. 1756.

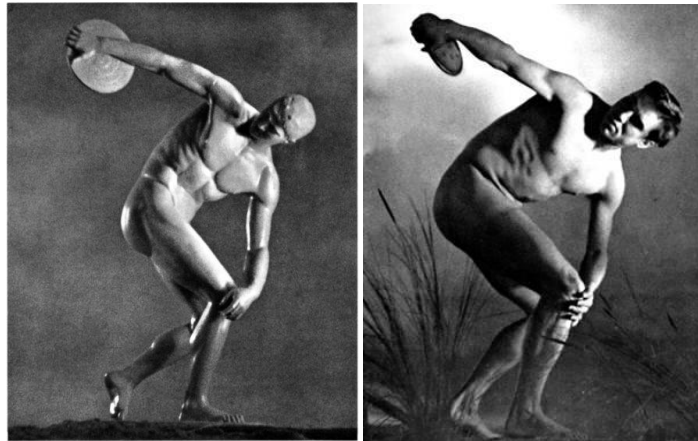
La interpretación de la arquitectura histórica a través del prisma romántico llegó a influir incluso en el criterio de restauración de edificaciones antiguas. En algunos casos, sus fragmentos ausentes –fundamentales en su fisonomía originaria– fueron restituidos por otros que en nada tendrían que ver con la apariencia de aquellos que en un primer momento supuestamente hubo. Ello se debió al propio criterio de los responsables, en el cual pesaba más la interpretación de las obras que el sometimiento a los datos históricos o verídicos, dando preferencia a la personalidad creadora sobre aquella otra respetuosa con el pasado. Es el caso de Eugène Viollet-le-Duc, cuyas intervenciones sobre edificios medievales le llevó incluso a añadir elementos inexistentes y propuestos desde su propia creatividad, llegando a ser acusado de crear "falsos históricos" (Montiel, 2014, p. 156). Una de las características fundamentales del movimiento romántico al que perteneció era la exaltación de las ruinas como reminiscencia del pasado, de los "paraísos perdidos". La arquitectura en proceso de desintegración, integrada en el marco de la Naturaleza que la rodeaba, resulta una de las imágenes de lo sublime más extendidas por creadores como Caspar David Friedrich. El final de las diferentes civilizaciones históricas representaría el ocaso del individuo a través de sus ruinas, mientras que el retorno a su naturaleza quedaría simbolizado en el entorno natural (Marzo, 1989, p. 49). Además de en Francia, la influencia del romanticismo en Alemania fue notable, llegando incluso al propio s. XX en figuras como la del arquitecto Albert Speer, quien a través de su

Ruinenwerttheorie (teoría del valor de las ruinas) concibió sus obras desde un punto de vista postrero, diseñándolas de forma que cuando quedasen reducidas a ruinas resultasen igualmente estéticas (Jouannais, 2017, p. 25).

En España, la mirada romántica hacia la ruina tuvo también en el s. XX claros exponentes, como el caso de la Alcazaba de Málaga. Cuando Fernando Guerrero Strachan y Juan Temboury se encargaron de la reconstrucción de esta fortificación árabe erigida en el s. XI, buscaron inspiración en antiguos grabados del s. XVIII, tratando de recuperar con más empeño imaginativo que rigor científico los antiguos restos, prácticamente perdidos debido a la erosión del tiempo y del abandono (Torres, 1934, pp. 89-99). Esta interacción entre ficción y realidad se encontrará igualmente cercana en la reconstrucción literaria, siendo uno de los casos más característicos el de Marcel Schwob. En sus *Vidas imaginarias*, trata de "arrojar luz" acerca de determinadas biografías de reconocidos personajes históricos de diferentes épocas, aportando anécdotas fragmentarias que hacen hincapié en aspectos desconocidos de estas figuras. Mediante estos pedazos inéditos, reconstruye facetas desconocidas de estas identidades, modificando su imagen general. Estas historias, que ahondan en aspectos cotidianos de dichas personalidades, se apartan de lo cotidiano para especificar "fragmentos singulares e inimitables" (Schwob, 2009, p. 16). Schwob destaca la importancia que habían adquirido "los detalles individuales" por encima de "las ideas generales" general en los tiempos modernos. Según Schwob, serían estos pequeños detalles biográficos los que condicionarían el devenir de la historia. Sólo el arte conseguiría detectar estos "trazos únicos" capaces de diferenciar a cada una de estas celebridades de entre las demás personas. Del mismo modo que por sus páginas desfilaron eminencias históricas, también lo hicieron individuos desconocidos hasta entonces para el lector. Unos y otros se mezclan en un compendio democratizador, capaz de poner a la misma altura a unos y a otros. Como Schwob, la estética de la modernidad sería capaz de "vulgarizar" a los grandes nombres de la historia y de dar importancia a las biografías de individuos que hasta el momento habían pasado desapercibidos. Los fragmentos de unos se fundirán con los de otros, de la misma forma que la ficción se confundirá con la realidad. Schwob plantea personajes reales cuyos hechos podrían ser "fabulosos y no pocas veces fantásticos". De la misma forma que este escritor francés supo valerse de su erudición para poner a prueba los conocimientos históricos del lector, Jorge Luis Borges – admirador confeso de las *Vidas imaginarias* de Schwob– hizo lo propio en obras como *Historia universal de la infamia* (Fizman, 2009, p. 11). Los fragmentos biográficos aportados por ambos en su literatura podían ser recuperados de la historia como si se tratasen de hallazgos arqueológicos –dispuestos con el afán de reconstruir vacíos biográficos y de este modo enriquecer el conocimiento de los personajes estudiados– o bien creados *in extremis* como parte del juego de la ficción.

El arte tuvo en algunos casos un papel decisivo en la creación del discurso histórico. Este es el caso del film de Leni Riefenstahl *El triunfo de la Voluntad*, el cual presentaría el mitin hitleriano como "la culminación redentora de la historia alemana". Esta película representa "una transformación ya lograda y radical de la realidad" al hacerla teatro. Susan Sontag afirma que la manera en que fue planeado el Congreso del Partido Nacionalsocialista, celebrado en 1934 en Núremberg, fue determinada en gran parte por la decisión de realizar el proyecto cinematográfico

citado. En él, el acontecimiento histórico "serviría de escenario a una película que luego habría de adquirir el carácter de un auténtico documental" (Sontag, 2007, pp. 91-92). El carácter del documento (la imagen) no sólo sería el registro de la realidad, sino "una razón de que la realidad se haya construido, y debe, a la postre, reemplazarla"². A su vez, la creación del discurso histórico del futuro encontraría en la cultura del pasado su excusa. En *Olympia*, otro de los emblemáticos filmes de Riefenstahl de la época, la recreación de la Antigua Grecia en el prólogo sirve para trasladar al espectador a uno de los principales referentes que la propuesta nacionalsocialista había escogido en la construcción de su heterodoxa apariencia formal.



Figs. 7-8. Leni Riefenstahl, Dos fotogramas de *Olympia*. 1936.

El nazismo supo construir su poderosa imagen propagandística valiéndose de algunos de los principales fragmentos constitutivos de la cultura Occidental. En el caso de la cultura griega, extrajo los elementos del cuerpo idealizado y perfecto, así como el deporte como forma de conseguirlo. Una de sus imágenes emblemáticas será la de la famosa escultura *Discóbolo* de Mirón, la cual convertirá en figura de carne y hueso mediante un actor que adoptará su misma postura (Figs. 7-8).

De todos estos casos se deduce que la *realidad* puede representarse como un constructo ideado por aquellos que la han habitado, que la habitan y que la habitarán. Una creación del ser humano para aprehender cuanto le rodea, y que fácilmente puede ser destruida por él mismo con el fin de desautorizarla, edificando luego una nueva construcción sobre los restos anteriores. Este sería el caso, por ejemplo, de la faraona egipcia Hatshepsut, la cual asumió el rango de su marido Tutmosis II convirtiéndose en uno de los personajes femeninos más importantes de la antigüedad. No obstante, su hijastro se encargó de transformar las representaciones artísticas de esta faraona dotándolas de atributos masculinos con el fin de borrarla de la historia y sustituirla por su difunto padre Tutmosis II (Laporta, 2012). La realidad presente siempre será reflejo de la pasada, representada en esas ruinas que han ido acumulándose, a modo de herencia de periodos anteriores. Construir sobre lo ya

² La "teatralización" de la historia queda patente en determinadas anécdotas del rodaje del film, como la que refiere a que algunas escenas del acto volvieron a ser filmadas a posteriori; ello hizo que las personalidades participantes tuvieran que repetir sus acciones, es decir, el acto histórico, de forma artificiosa. De esta forma volverían a jurar lealtad a Führer "semanas después, sin Hitler y sin público", en un decorado realizado por el arquitecto Albert Speer (Sontag, 2007, p. 92).

construido. Desde un punto de vista fenomenológico, podría incluso considerarse como ficción a esa antigua realidad construida –sobre la que se erige la realidad nueva–, debido a su naturaleza pretérita.

Para Heidegger, llegar a la verdad supone horadar cada una de las capas que la historia y la tradición han ido cimentando sobre el fenómeno de la vida; de esta forma se lograría acceder a su origen, descubrir la verdad sacándola fuera de su ocultamiento (Heidegger, 2005, p. 239). La realidad como palimpsesto sobre el que resulta necesario deshacer las diferentes intervenciones que en él se han efectuado a lo largo de la historia y que han acabado por ocultar su imagen primera. No obstante, según la tradición judía, la verdad es la palabra de Dios en cuanto perceptible acústicamente, esto es, a través de la palabra hablada, mediante el lenguaje y la experiencia humana (Scholem, 2006, pp. 11-12). Para Ortega, la realidad o el conocimiento no dejan de ser abstracciones o ficciones construidas desde lo individual –desde las perspectivas individuales–, siendo esto lo único real o existente. La realidad, "precisamente por serlo y hallarse fuera de nuestras mentes individuales, sólo puede llegar a éstas multiplicándose en mil caras o haces" (Ortega, 1960, p. 15). Según el filósofo, "la verdad, lo real, el universo, la vida se quiebra en facetas innumerables, en vertientes sin cuento, cada una de las cuales da hacia un individuo" (Ortega, 1960, p. 16). La historia, por tanto, sería el resultado de la acumulación de los diferentes puntos de vista de aquellos que la han habitado e interpretado; así, "dentro de la humanidad cada raza, dentro de cada raza cada individuo es un órgano de percepción distinto de todos los demás que llega a trozos de universo para los otros inasequibles" (Ortega, 1960, p. 16).

Esa realidad, construida a través de diferentes perspectivas, podría considerarse como "una realidad caleidoscópica, infinitamente fragmentada" (Defez, 2002, p. 124). Quizá sean los propios artistas, muchas veces, los más indicados para aportar con su propia sensibilidad puntos de vista enriquecedores con los que reconstruir partes de la realidad que no se sospechaban y que faltan por reinventar, por reinterpretar. Una *realidad creada* que, a diferencia de la *realidad existente*, debería considerarse como *ficción*. La posibilidad que esta realidad fragmentada ofrece con las infinitas combinaciones de los elementos que la conforman ha sido lo que ha permitido, a lo largo de la historia, la creación de nuevas realidades o imaginarios. Esas piezas no se crearán sino que se transformarán, al ya existir. El ejemplo más claro y presente hasta nuestros días lo daría el movimiento artístico del apropiacionismo, donde las obras serían creadas a partir de elementos de otras ya existentes. No obstante, no hace falta ser tan explícito para comprender que este método de creación partiendo de elementos preexistentes se ha desarrollado a lo largo de toda la historia. En *El Crítico*, por ejemplo, Baltasar Gracián pretende desde la escritura "sacar el cumplido retrato de las muchas partes". Para ello, compara su "traza" con la de un "ingenioso pintor [...] empeñado en retratar una perfección a todas luces grande. Como a pesar de los "mayores esfuerzos del pincel" resulta imposible copiarla "toda junta con los cuatro perfiles" –pues "si la pintaba de un lado, se perdían las perfecciones del otro"– idea un ingenioso método para "poder expresarla enteramente":

Pintó, pues, el aspecto con la debida valentía y fingió a las espaldas una clara fuente, en cuyos cristalinos reflejos se veía la otra parte contraria con toda su

graciosa gentileza. Puso a un lado un grande y lúcido espejo, en cuyos fondos se lograba el perfil de la mano derecha, y al otro un brillante coselete, donde se representaba el de la izquierda. Y con tan bella invención pudo ofrecer a la vista todo aquel relevante de bellezas. Que tal vez la grandeza del objeto suele adelantar la valentía del concepto (Gracián, 2011, p. 1101).

En su propuesta de condensar las diferentes partes de un todo de una sola vez por parte de un creador –ya sea en literatura como en pintura–, el texto de Gracián podría considerarse, visto a día de hoy, como precedente del cubismo. Que Max Aub emplease dicho fragmento como cita precedente de su obra *Jusep Torres Campalans* puede ponernos tras esta pista. Con esta obra, Aub construye como biógrafo imaginario un personaje de ficción al que dota de trazos verosímiles con el fin de hacer creer al lector que verdaderamente existió. Jusep Torres Campalans es una falsa biografía reconstruida a través de los diferentes testimonios supuestamente recabados por Aub. Éstos son muy diversos, desde fragmentos literarios recopilados del propio Campalans, pasando por fotografías supuestamente verídicas del creador, de sus familiares e incluso de sus obras pictóricas. Con ello, Aub realiza un ejercicio de investigación sobre el proceso mismo de una investigación. La importancia de este personaje de ficción convertido en realidad reside en que fue un pintor de vanguardia español y contemporáneo de Picasso, al que se supone que la historia injustamente ha olvidado. Aub se propone "descomponer" la apariencia de su personaje biografiado "desde distintos puntos de vista [...] a la manera de un cuadro cubista" (Aub, 2011, p. 19). Aub construye un personaje literario como lo haría Gracián, tomando como referencia la técnica cubista picassiana. Es decir, une Siglo de Oro y vanguardia haciendo uso de una forma de creación fragmentaria empleada a lo largo de la historia. Eugenio d'Ors ya se refirió a esto en el siguiente aforismo: "todo lo que no es tradición es plagio"³. Asimismo, también definió al acto de creación como la labor de "reunir, con fragmentos dispersos, un todo único, que se adapta a cierta idea o tiende hacia el fin ideal". Para Ors esta forma de crear nuevas realidades a través de la combinación de elementos existentes ha sido común a cualquier creador de cualquier escuela a lo largo de todas las épocas.

Como escritor, pondrá como ejemplo de este método de creación a Émile Zola en la creación de un personaje que precisamente encarnará al creador de un nuevo arte que por entonces comenzaba a ver la luz: el arte de vanguardia. En 1886, Zola escribe la novela *L'Œuvre* (Zola, 2014), cuyo protagonista es Claude Lantier; éste, será una evocación sobre todo de Cézanne y de su transgresión en la historia de arte, pero también la de otros creadores coetáneos a éste y que el escritor consideraba "padres de la modernidad estética": Gustave Courbet y Édouard Manet (Ors, 1999, p. 28). Con todos ellos, Zola armó a su criatura, encarnando en un solo personaje al pintor revolucionario del s. XIX, capaz de romper con todo lo establecido para marcar el inicio de la pintura moderna. La literatura hizo posible que un personaje pudiese encarnar la síntesis de toda una etapa histórica. Como novelista, Zola encabezó la corriente naturalista, en la que los hechos que tienen lugar en ella se encuentran directamente inspirados en la atmósfera y en los personajes que habitaron una época artística concreta y en la que el autor de esta novela fue uno más. Esta idea

³ Este aforismo es en realidad un extracto del aforismo original, más extenso: "Fuera de la Tradición no es posible la originalidad. Todo lo que no es Tradición es plagio" (Ors, 1911).

de ensamblaje creador tiene paradójicamente muy poco en su resultado de "naturalista", por muy creíble que aparentemente pueda resultar. Habría que referirse más bien a una mirada "idealista". Este método de construcción literaria en Zola será similar, según Ors, al del "idealista Rafael", que "copiaba la frente de Beppina, la boca de Marietta, la mano de Simonetta, y con ello formaba una Madonna, una imagen única de Madonna" (Ors, 1999, p. 26). Precedente del propio Rafael, será la historia del pintor Zeuxis y las mujeres de Crotona, considerada como uno de los primeros ejemplos que se conocen de esta forma de proceder por parte de un creador y catalogada como una de las primeras leyendas iniciales de la pintura de las que se tiene noticia (Cicerón, 1997, pp. 197-198). En ella su protagonista, Zeuxis de Heraclea, considerado uno de los mejores pintores griegos de su época, se propuso representar el ideal de belleza femenino a través de un retrato, el de Helena de Troya. Para llevar a cabo esta imagen, Zeuxis eligió como modelo a cinco de las mujeres más bellas de Crotona, pues consideraba que una sola no podría contener la perfección buscada en su obra. De este modo escogió, de cada una, la parte que consideró digna de ser retratada, armando con todas un solo cuerpo incomparable en belleza (Fig. 9).



Fig. 9. François-André Vincent, *Zeuxis y las hijas de Crotona*. 1789.

Posteriormente, el método de Zeuxis se continuó imitando, perpetuándose la creación de bellezas inexistentes e inencontrables en la realidad. Actualmente, este canon estético ha quedado rebatido por el propio arte contemporáneo: A partir de 1990, Orlan, la figura más representativa de este compromiso, inició el proyecto *La Réincarnation de Sainte Orlan* (Fig. 10), consistente en someterse a una serie de operaciones efectuadas literalmente en carne propia, modificando sus facciones originales por otras presentes en los modelos de belleza femenina ideados bajo la mirada masculina a lo largo de la historia del arte. El resultado es una mujer-Frankenstein, una belleza monstruosa (Soliva, 2004, p. 141). De forma inversa a Zeuxis, el pincel es sustituido por el bisturí, quedando demostrada la imposibilidad de aplicar el tradicional canon de belleza artístico en las mujeres de carne y hueso.

A lo largo de las diferentes épocas de la historia del arte, han existido diferentes Helenas de Troya o constructos estéticos representantes de su tiempo. La nueva Venus que propuso la vanguardia pictórica fue una Venus nueva, una "Venus de la modernidad", pero en su configuración existirían irremediabilmente trazas de la tradición y del presente, las cuales la condicionaban su nuevo significado. No

obstante, el nuevo arte buscaría ante todo una transformación de lo social, la búsqueda de nuevos principios operativos diferentes a los heredados de la tradición (Martín Prada, 2001, p. 89).

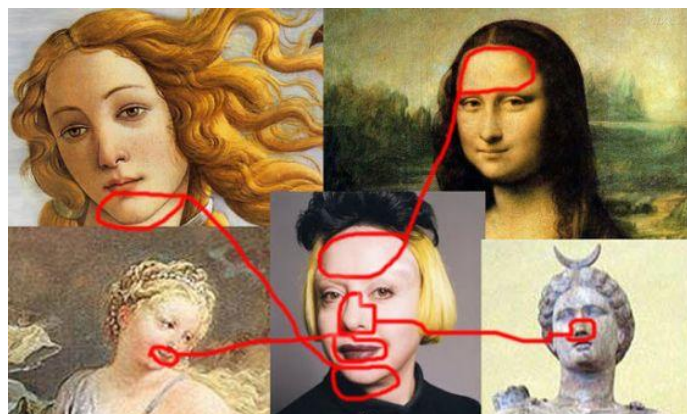


Fig. 10. Orlan, *La Réincarnation de Sainte Orlan*. 1990.

Unas de las imágenes más representativas en esta unión de tradición y modernidad podrían ser las ofrecidas en *La Poupée* de Hans Bellmer (Fig. 11). En esta serie se instantáneas, se ofrecen cuerpos de muñecas que parecen remitir de nuevo a la tradicional imagen del cuerpo femenino como modelo de inspiración en la historia del arte. No obstante, la propuesta de Bellmer representa un punto y aparte en esta tradición estética, pues lo que busca no es agrandar mediante la belleza de un cuerpo idealizado, sino más bien inquietar al romper con este canon. Eludiendo la proporción a la lógica anatómica, Bellmer descompone cada una de las partes de este cuerpo y las desordena, sustituyendo el realismo o el naturalismo por el carácter artificioso de su propuesta. Fruto de la modernidad, las muñecas de Bellmer se asemejan a objetos salidos de una fábrica de montaje en cadena. Su producción no habría seguido ningún patrón de montaje lógico, sino que más bien el surrealismo habría irrumpido con su carácter provocador en la fábrica, creando cuerpos desnudos aberrantes. La sensación de desasosiego que producen estas esculturas procede del aparente desorden en el montaje de sus diferentes partes anatómicas. Nada parece concordar con nada, como si la ordenación hubiese sido llevada a cabo por un niño o por un individuo de personalidad anárquica. Esta visión distorsionada que el creador presenta del cuerpo femenino responde a diferentes cuestiones, una de las cuales parece ser la intención de descomponer el armazón estético que el arte ha dado a este tipo de representaciones. Esta relectura afectará no sólo a la temática del Eros, sino también a la mitológica, tratada por este creador de vanguardia mediante la aportación de su punto de vista contemporáneo. El erotismo de figuras clásicas como Andrómeda o Dafne quedan representadas en estas surrealistas y rompedoras muñecas. Revisando la historia, la literatura y el propio arte, su obra se perfila como la construcción de una nueva imagen partiendo de los restos de otras realidades, de fragmentos de otras figuras similares. No hay una intención de restituir de forma lógica una figura perdida, orientándose por el gusto estético de épocas anteriores, sino que más bien se pretende la ruptura con todo ello, buscando el extrañamiento en el espectador.

En la actualidad, el carácter de objeto que Bellmer otorga al cuerpo de la mujer ha sido muy cuestionado por el feminismo, que considera estas obras, así como otras del ámbito de la vanguardia, como fruto de una mirada cultural patriarcal, donde

la mujer en muchos casos no tenía voz como creadora, quedando relegada a un rol pasivo o a mero motivo de inspiración para el hombre. De analizar estas obras en el presente, debe de tenerse en cuenta dicho contexto eminentemente patriarcal para poder juzgarlas objetivamente.

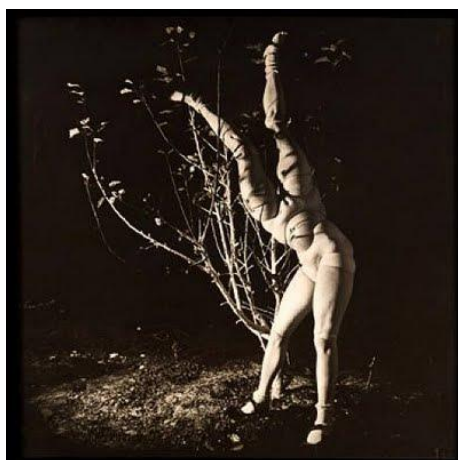


Fig. 11. Hans Bellmer, *Sin título*. Fotografía perteneciente al proyecto *La Poupée*. 1935-1938.

Más allá de esta mirada desacertada hacia la mujer, lo que Bellmer hizo con sus muñecas fue lo que otros creadores de vanguardia hicieron con su obra: cuestionar al ámbito museístico o expositivo –representativo de la institución-arte– mediante la introducción en sus obras de elementos hasta entonces considerados ajenos a la concepción estética tradicional. Autores como Pablo Picasso o Marcel Duchamp supieron apropiarse de diferentes piezas constituyentes del mundo ordinario para dotarlas de un significado artístico al integrarlas en sus obras. De esta manera, el espectador comenzaría también a cuestionar su mirada tradicional hacia el arte al entrar en contacto con estos nuevos elementos constituyentes del nuevo arte (Martín Prada, 2001, p. 74). No obstante, ese apropiacionismo podría plantearse incluso como previo a la época de las vanguardias del s. XX, si tenemos en cuenta ejemplos como el de Vincent Van Gogh, cuyo postimpresionismo puede denominarse como pre-apropiacionismo. Él mismo reconoció que buena parte de sus obras no eran sino copias de cuadros de su contemporáneo, Jean-François Millet. Transferencias o calcos casi literales de sus composiciones, asuntos, paisajes y figuras (Figs. 12-13). Van Gogh consideraba la copia como el arte de crear obras nuevas, pues en su proceso él decía aprender de Millet, a quien tenía por su "consejero" (Van Gogh, 1984, p. 132), dando un nuevo sentido a sus trabajos. De alguna forma las copias de Van Gogh poseen unas características diferentes, adoptan una nueva personalidad, como si Van Gogh las trasladase a su propio universo pictórico, a través de unos trazos o colores diferentes. Él mismo afirmó que, aún queriendo "aprender algo de los otros y hasta recibir préstamos de su técnica", continuaría siempre "mirando con sus propios ojos y teniendo su propia manera de concebir" (Van Gogh, 1984, p. 166).

Si bien la etapa histórica de las vanguardias europeas fue la primera en mostrar de forma absolutamente visual la idea de un arte apropiacionista –la obra creada fragmentariamente a partir de elementos tomados de la realidad–, la etapa posterior conocida como posmodernidad haría todavía más evidente la fragmentación de la propia realidad. Puede decirse, buscando una mayor exactitud, que la

posmodernidad sería el resultado de la propia quiebra de la modernidad en sus diferentes fragmentos. El *posmodernismo* representa, según Juan Martín Prada, un "extenso espacio de heterogeneidades y sincronías, de préstamos, de transferencias y migraciones", en las que la práctica del apropiacionismo tiene un papel fundamental en la crítica de la institucionalización del arte iniciada por la vanguardia de la modernidad (Prada, 2001, p. 7).



Figs. 12-13. Jean-François Millet, *Primeros pasos*. 1858. Vincent Van Gogh, *Primeros pasos*. 1890.

En la obra *Your fictions become history* (Fig. 14) Barbara Kruger se valió de la técnica del *collage* utilizada por la vanguardia, uniendo fragmentariamente la imagen fotográfica de una estatua clásica con un mensaje textual. Su mensaje puede interpretarse de diferentes maneras, pero todas ellas aluden a los asuntos aquí planteados: la concepción fenomenológica de la historia como una ficción creada por el ser humano; la predominancia del sexo masculino en la creación de esta ficción histórica y, por ende, cultural; la representación de la mujer en el arte como resultado de esta mirada masculina, convirtiendo al otro sexo en objeto de deseo; la construcción de la idea femenina en el arte como figura fragmentada y monstruosa (Raquejo, 2010, pp. 110-113).



Fig. 14. Barbara Kruger, *Your fictions become history*. 1983.

Estas ideas, estos nuevos discursos de tipo político, surgirán precisamente como resultado del nuevo saber fragmentado posmoderno. Ésta sería su característica principal, aquella capaz de distinguirlo del saber vigente durante la época moderna previa: su incredulidad hacia los metarrelatos como fuentes de fundamentación del conocimiento (Lyotard, 2000, p. 10). La posmodernidad propondrá romper con el gran discurso totalizador, generando en su lugar un conjunto compuesto por

individualidades, un puzzle en el que cada una de sus piezas pudieran referenciar a las diferentes culturas del universo. A partir de la década de los ochenta del pasado siglo, Kruger y otros creadores contemporáneos se valdrían de la multiplicidad de saberes y de los diferentes lenguajes surgidos en la posmodernidad con el fin de construir sus nuevos y fragmentados discursos estéticos.

2. La modernidad como contexto espacio-temporal fragmentado

Además de como método de creación, la fragmentariedad podría emplearse también como imagen representativa de un periodo concreto en la historia. Por sus particularidades específicas, la etapa histórica capaz de definir mejor el concepto de lo fragmentario será la enclavada entre los s. XIX y XX, y que pasaría a denominarse como modernidad. Este escenario histórico podría definirse como eminentemente convulso, caracterizado por múltiples y rápidas transformaciones que llevaron a un progreso de la sociedad occidental sin precedentes. Una época en que "la realidad humana, siempre móvil, se acelera, se embala en velocidades vertiginosas", con sus "descensos y caídas" (Ortega, 1961, p. 9). Un paisaje eminentemente fragmentado, sinónimo de que un nuevo mundo estaba germinando y que buscaba romper con la tradición en favor de un futuro donde lo "nuevo" era equivalente a "bueno" (Vázquez Medel, 2002, pp. 11-15). El habitar este espacio conllevaría dejarse obnubilar por los múltiples destellos o promesas de lo que estaba por venir, mantenerse expectante hacia las novedades del propio progreso; en definitiva: ser hipnotizado por el fulgor de la modernidad, por los destellos de las inéditas realidades que la constituirían. El ciudadano "moderno" debía enfrentarse diariamente a lo que ese mundo, en constante renovación, le ofrecía; su mirada iría fragmentándose progresivamente como reflejo de la propia fragmentación de ese mundo presente. En los textos reunidos en *Charles Baudelaire: un poeta lírico en la era del auge del capitalismo*, Walter Benjamin definió la experiencia de la modernidad mediante el concepto de choque, entendido como la sobrecarga sensorial sufrida por el individuo al enfrentarse a la atmósfera de excesos y estímulos de la metrópolis. En ese *shock* sufrido, parece perder la capacidad de experimentar individualmente, de ser individuo, para convertirse en sujeto colectivo, en muchedumbre (Valdettaro, 2000, p. 102). La figura del *flâneur* baudeleriano (Figs. 15-16) representa al individuo caracterizado por su acción de pasear por aquel nuevo mundo en construcción, entendiendo dicha actividad como una forma de liberación y de comprensión del propio entorno, descubriendo cada uno de sus nuevos avances y dejándose maravillar por ellos (Pizza, 1995, pp. 13-17). Ese contemplar lo que acontece convertirá al *flâneur* en un individuo paradójicamente solitario en mitad de la gran metrópoli. Para Walter Benjamin, digno continuador del paseante baudeleriano, ese tipo de soledad será el más apropiado para la persona, pues la hará libre e independiente al reivindicar su individualidad frente a la masa humana plural circundante. A través de su relación "fantasmagórica, astuta, sutil" con la gran ciudad moderna, podrá desarrollar una sensibilidad como paseante "ocioso, libre de soñar, observar, meditar, vagar" y perderse (Sontag, 2007, pp. 119-120). Benjamin convierte ese extraviarse en un arte al reinventado la gran ciudad como la habían imaginado André Breton en *Nadja* o Louis Aragon en *Le Paysan de Paris*.

Benjamin trazaría con sus recorridos sus propios mapas de la ciudad, de la misma forma que como escritor elaboraría sus propios mapas autobiográficos, al desplazarse por su vida no cronológicamente sino espacialmente, como si sus pedazos vitales fuesen fragmentos de una imagen pictórica (Sontag, 2007, pp. 121-124). Las calles, los pasajes, los soportales, elementos conformadores de la imagen de las nuevas urbes, serían para Benjamin las piezas metafóricas de su laberinto vivencial, donde buscará perderse. Mapas que "dibujan la identidad del propio cartógrafo" (Laborda, 2017, p. 139). El ritmo del s. XX no dará al ciudadano "mucho plazo", soplándole para lanzarle "por el estrecho embudo del presente hacia el futuro". No obstante, el espacio será "ancho, lleno de posibilidades, posiciones, intersecciones, pasajes, giros en 'U', callejones sin salida y calles de un solo sentido" (Sontag, 2007, p. 125). Lo fragmentario se convierte en un género en sí, en el cual el creador de la modernidad genera un discurso interrumpido, conformado por diferentes trozos aparentemente sin conexión. Estos pedazos no son partes de un todo que no pudo ser, sino unidades formales en sí mismas. El espectador de la modernidad asiste a esta quiebra de la idea teológica de sentido, en la que interpretar "ya no es descifrar el sentido como un todo dado, positivo y previo al discurso, porque la realidad ya no es una plenitud significativa" (Matamoro, 1986, p. 24).



Figs. 15-16. Honoré Daumier, *Ilustración para Physiologie du flâneur*. 1841. Paul Gavarni, *Le Flâneur*. 1842.

Esa forma de percibir la realidad aglutinará a los países europeos modernos en una sola forma de ser, en una sociedad, una colectividad (Ortega, 1961, p. 14). En este proceso de transformación identitaria, existirán una serie de características comunes a dicha modernidad. De establecer su mosaico, éste podría componerse de los siguientes fragmentos más significativos (Figs. 17-26):

1º.- El nacimiento de las grandes metrópolis (Fig. 17). Las ciudades crecerán al aumentar sus habitantes y, con ello, se precisará de un mayor número de trabajadores que puedan mantenerlas. Ello dará lugar a la sociedad de las masas (Fig. 18). El desarrollo tecnológico, propiciado por la industrialización (Fig. 19), permitirá la creación de un sistema de producción en cadena que abaratará costes, creando un mayor número de productos en menor tiempo. Su ideólogo, Henry Ford, dará nombre a este fenómeno conocido como "fordismo" y que generará un mayor número de fábricas con la consiguiente necesidad de un mayor número de trabajadores en ellas.

2º.- La oferta de ocio con el que satisfacer a los habitantes/trabajadores de las grandes urbes. Se potenciarán las galerías comerciales y los espectáculos, como el teatro, el cine o los locales de baile (Fig. 20).

3º.- La I Guerra Mundial y sus efectos en la sociedad. Cambio de mentalidad durante la posguerra, intento por reconstruir un mundo en ruinas, de ofrecer distracciones a un mundo sumido en el pesimismo (Fig. 21).

4º.- La concienciación, a través del movimiento sufragista, de la necesidad de un feminismo capaz de defender los derechos de las mujeres, tratadas por la sociedad en inferioridad de condiciones respecto al sexo masculino (Fig. 22).

5º.- El concepto de juventud como símbolo de salud y la vejez entendida como algo negativo, contrariamente al pasado, en el que ésta era símbolo de sabiduría. La promoción del deporte o del baile moderno como imagen de juventud (Fig. 23) .

6º.- La velocidad, promovida por la creación de nuevos medios de transporte y ligada a una forma de vida más apresurada (Fig. 24).

7º.- La fe en el progreso científico y la búsqueda de nuevas formas espirituales de entender el mundo, como sustitutas de la religión (Fig. 25). Tras la muerte de Dios proclamada por Nietzsche, la sociedad pondrá sus esperanzas en la capacidad del ser humano por construir un nuevo mundo, una tierra prometida. La teoría de la relatividad como desafío a la lógica establecida en los principios de la física clásica, repercutiendo en un cambio de la concepción de la realidad en relación al espacio-tiempo. El sujeto como observador jugará un papel decisivo en una realidad no estática, relativa, que puede ser y no ser al mismo tiempo. Además, el psicoanálisis buscará ofrecer soluciones a los aspectos ocultos de la naturaleza psíquica del individuo, lo cual supondrá una revolución en la concepción que hasta entonces se tenía del ser humano. Por último, nuevas doctrinas como la teosofía suplirán el conocimiento de Dios tradicional por revelación divina (Fig. 26).

Tal vez el mejor contenedor con el que dar a conocer estas novedades fueron las exposiciones universales, destinadas a ofrecer al gran público los adelantos originados en la modernidad a través de sus diferentes ámbitos (Miller, 2007, p. 41). Además de mostrar avances científicos, tecnológicos, sociales o culturales, también divulgará determinadas culturas alejadas de Occidente, despertando la curiosidad hacia nuevos y exóticos mundos. La forma de concebirlas representaba en sí un espectáculo destinado a sorprender a sus visitantes, haciéndolos conscientes de la espectacularidad de los productos futuros del nuevo mundo. Algunas imágenes conservadas de estos eventos dan testimonio de ello, como las referentes a *L'Exposition Universelle de París* de 1889. Uno de los cromos destinados a su difusión (Fig. 27), presenta todo un despliegue de imágenes procedentes del recinto ferial destinadas a servir de marco u ornamento del evento. Cada una de ellas representará los pabellones con los que se estructurará el evento y, a su vez, cada uno de ellos contendrá diferentes maravillas concebidas por el mundo moderno.



Figs. 17-26. Mosaico de la modernidad: Lewis Hine, *Trabajador en la construcción del Empire State Building de Nueva York*. 1930. William Hall Raine, *Multitud*. 1931. Anónimo, *Industrias en la ciudad de Widnes*. 1904. Marcellin Auzolle, *Cartel del Cinematógrafo Lumière*. 1896. Anónimo, *Ruinas en la ciudad de Arras, tras la I Guerra Mundial*. 1916. Anónimo, *Manifestación sufragista*. 1910. Anónimo, *El boxeador Jack Johnson derrota a su oponente*. 1909. Anónimo, *Cartel publicitario de automóvil Ford*. 1905. Anónimo, *Laboratorio de química del Instituto Nacional de Agronomía*. 1900. Anónimo, *Sesión espiritista en la logia londinense de J. P. Sinnet*. 1894-1906.



Fig. 27. Anónimo, Cromo publicitario de *L'Exposition Universelle* de París. 1889.

Un sistema de divulgación basado en el sistema de "muñeca rusa" a través del cual se administrará un gran bloque de información de forma fragmentada, de lo general a lo particular, de la unidad al conjunto. El ámbito artístico, con su espíritu renovador, se vio rápidamente fascinado por la modernidad, pues cambió radicalmente "conceptos que iban a ser de gran interés para los artistas, como la propia naturaleza y la estructuración del espacio" (Duran, 2008, p. 183). El ámbito artístico generaría sinergias con otros ámbitos como el científico, el tecnológico, el político o el filosófico, convirtiéndose en uno de sus mayores defensores. Contagiados de ese espíritu, propondrán un nuevo modelo de representación del mundo, diametralmente opuesto al establecido por su época. Normas fijadas y concebidas como únicas y absolutas, presentes en estamentos como el social, el político o el cultural, serían cuestionadas con el fin de hacerlas evolucionar. Esto provocó un cisma con la sociedad, que consideraba su actitud como un desafío, una transgresión de la jerarquía de valores que definía las relaciones entre las personas o los sistemas de referencia establecidos que debían ser acatados (Cortés, 2003, p. 13). Resulta llamativo cómo este rechazo fue el responsable del nombre con el que actualmente se conocen los diferentes movimientos de vanguardia: el término impresionismo surgió de la burla de un crítico hacia los creadores de este grupo pictórico francés, que buscaron no "imitar el color de los objetos, sino la impresión que producen" (Duran, 2008, p. 50); por su parte, Louis Vauxcelles acuñó las denominaciones de fauvismo y de cubismo: la primera, traducida como "salvajes", denominaba paródicamente a esos creadores que, para expresar sus sentimientos, empleaban colores vivos que daban un aspecto violento a sus obras; la segunda, empleada para calificar peyorativamente los cuadros de Georges Braque como "extravagancias cúbicas" (Golding, 1988, p. 151). Si bien los grandes cambios siempre han provocado rechazo en la sociedad –y más si ese cambio viene de fuera, y no ya de dentro de la propia cultura–, el ámbito artístico será uno de los ámbitos más denostados, al mostrar de forma más drástica los diferentes cambios que tendrían lugar durante la era de la modernidad⁴. Paradójicamente el individuo necesita de incertidumbre, pues su cerebro se alimenta de cambios (Wagensberg, 2014, p. 114). Ello implica que, con el paso del tiempo, toda novedad acabe siendo aceptada⁵.

⁴ Entre las razones posibles del miedo de la sociedad a la novedad, destaca el tiempo que ésta invierte en un lenguaje, un método y un contenido, entendiéndose cualquier cambio hacia estos aprendizajes como la destrucción de buena parte de su historia. Surge, entonces, una rebelión conservadora, tratando de defender lo conseguido "conservándolo" (Wagensberg, 2006, p. 112).

⁵ La situación es más evidente cuando ese grupo de personas defienden una élite en extinción, crítica con lo que con el paso del tiempo prevalecerá al asimilarse por la sociedad. Según Jorge Wagensberg

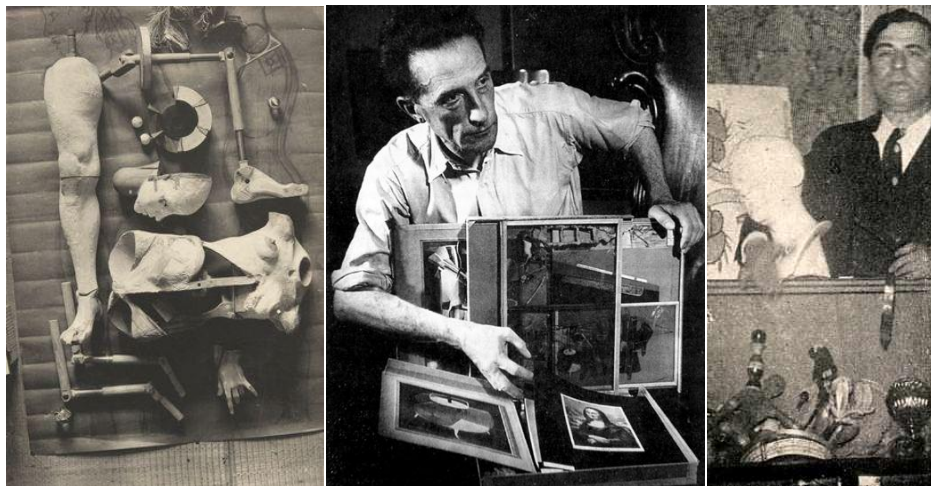
3. La vanguardia como método de creación fragmentaria en la modernidad

La época en que la palabra "vanguardia" asociada al arte vio la luz en su sentido primigenio, se sitúa en la década de los ochenta del s. XIX; ésta, dio lugar a una "transformación contracultural", nacida, y liderada por aquellos creadores que, rebelándose contra la convencionalidad y el gusto burgués de su tiempo, habían emigrado a París, la capital cultural de Europa, formando allí sus comunidades, principalmente en Montmartre (Miller, 2007, p. 323). Aquella Francia iconoclasta de la *avant-garde* había logrado arrebatar a Italia su hegemonía artística, rechazando el tradicional clasicismo de origen romano en defensa de una nueva forma de mirar acorde con la modernidad. No obstante, la figura más reciente que les había servido de inspiración, Charles Baudelaire, había concebido precisamente este término, *modernité*, como el "extraer de la moda lo que ésta pueda contener de poético en lo histórico, de obtener lo eterno de lo transitorio" (Baudelaire, 1995, p. 91). La modernidad representaba por tanto "lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente", pero esto sólo representaba la mitad del arte, siendo la otra "lo eterno e inmutable" (Baudelaire, 1995, p. 92). Baudelaire, a caballo entre la tradición y la transgresión, es un buen ejemplo de esa convivencia entre la herencia del pasado y la construcción de un futuro a partir de ésta. La imagen que la sociedad tradicional había construido del creador como contemplador de la historia y de su propia época cambió durante la modernidad, subrayándose su labor como recopilador de los elementos más representativos del pasado y del presente. Fueron precisamente los creadores del s. XIX quienes comenzaron a evidenciar la concepción de arte como construcción fragmentaria.

Baudelaire, en su ensayo *La moral del juguete*, señala que el interés del individuo por los diferentes elementos conformadores de la realidad se encuentra ya presente en su infancia. Concretamente, se refiere a la curiosidad que despierta en el niño "toda la vida en miniatura" de un gran almacén de juguetes, afirmando que allí se encuentra "toda la vida", aunque "mucho más coloreada, limpia y reluciente que la vida real". Ese simulacro, esa recreación del mundo queda expuesta a través de su inventario, compuesto por "jardines, teatros, hermosos vestidos, ojos puros como el diamante, mejillas encendidas por la pintura, encajes encantadores, coches, caballerizas, establos, borrachos, charlatanes, banqueros, comediantes, polichinelas que parecen fuegos artificiales, cocinas y ejércitos enteros, bien disciplinados, con caballería y artillería". Todos estos juguetes "se convierten en actores en el gran drama de la vida, reducido por la cámara oscura de su pequeño cerebro". Los niños actúan sobre esos juguetes llevados por sus deseos, o bien serán esos juguetes los que actúen sobre los niños si éstos muestran cierta predisposición literaria o artística, considerando ya de adultos el teatro como la forma "más deliciosa de lo bello". Hasta entonces, movidos por la curiosidad, buscarán el alma del juguete diseccionándolo, desmontando sus piezas para llegar a comprenderlo en su completitud. Así, cuando crecen y adquieren madurez pueden continuar prolongando este juego convirtiéndolo en creación seria, con fines artísticos. Analizarán el mundo y, con él, sus diferentes elementos conformadores, sus engranajes, extrayendo sus piezas más representativas para estudiarlas e interpretarlas. Dichos trozos de realidad podrán

hay dos formas de acabar con la élite: "matando a todos los que pertenecen a ella o apuntando en la élite a todos los que no pertenecen a ella" (Wagensberg, 2006, p. 112).

pertenecer al presente, pero también a tiempos pretéritos (Baudelaire, 2007, p 136). Entrado el s. XX, Walter Benjamin afirmaba que el niño no sólo juega con las piezas de los juguetes ya existentes, sino que también recoge los fragmentos que el adulto desecha, para buscar nuevas relaciones entre ellos, convirtiéndolos en nuevos juguetes (Benjamin, 1987, p. 5). Para Giorgio Agamben, el niño se sirve de esos desechos de la realidad, restos y sobras de la cultura, para montar un nuevo mundo lúdico, convirtiéndose en *bricoleur* (Agamben, 2004, p. 103). El adulto creativo que actúa de este mismo modo, se convierte en coleccionista para crear a partir de fragmentos recogidos de la realidad. De esta forma cita, copia, cita, reescribe esas realidades fragmentadas, recurriendo a su memoria individual o a la memoria colectiva que conforma la identidad cultural e histórica de la sociedad occidental (Peller, 2010).



Figs. 28-30. Hans Bellmer, *Sin título*. Fotografía perteneciente al proyecto *La Poupée*. 1935-1938. Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise*. 1936. Anónimo, *Conferencia-maleta* de Ramón Gómez de la Serna. Sin fecha.

Así, por ejemplo, la citada *Poupée* de Bellmer puede considerarse como el resultado de los nuevos planteamientos que el adulto hace en referencia a sus pasados juegos de infancia. Bellmer decidió iniciar su proyecto a raíz del envío que su madre le hace de una serie de juguetes de su infancia en una caja. Este reencuentro con los objetos de la niñez refiere al carácter diseccionador del niño respecto de aquellos elementos que posee, a través de los cuales intenta desentrañar el "nuevo" mundo que le rodea, como diría Baudelaire en su ensayo *La moral del juguete*. El creador adulto, parece en este caso reencarnarse en niño para asumir su derecho a desmontar los modelos estéticos tradicionales con el fin de abrir caminos novedosos en la forma de mirar la realidad. Las piezas de las que se vale quedan expuestas en una de las fotografías del proceso de su proyecto (Fig. 28). En ella, se observan los diferentes fragmentos del juguete de Bellmer, como si se tratasen de aquellas partes de sus juguetes que la madre le enviaría en una caja. No obstante, esos trozos lúdicos han perdido su ingenuidad, siendo más bien los juguetes de un adulto, las herramientas con las que dar rienda suelta a sus deseos y sueños personales, de carácter erótico. Su madurez no atañe sólo a su sexualidad, sino también a sus conocimientos aprehendidos, su cultura recopilada a lo largo de los años. Su juguete, al convertirse en pieza artística, es ya una reflexión de la cultura pasada, acumulada hasta los tiempos presentes. Las piezas con las que Bellmer compondría sus obras, recopiladas en su caja de la infancia, permitiría que éste pudiera transportarlas allá donde quisiera, pudiendo crear nuevas obras en los diferentes lugares en los que se

encontrase a lo largo de su vida. Sus herramientas de trabajo serían a su vez sus futuras obras. Todo su mundo podía caber en un único compartimento. En el cuento de Goethe *La nueva Melusina*, un hombre se enamora de una mujer diminuta que posee un tamaño normal de forma temporal. Ella misma porta una caja que contiene el reino en miniatura del cual es princesa. En este cuento, "el mundo está reducido a una cosa coleccionable, a un objeto, en el sentido más literal" (Sontag, 2007, p. 134). En *El museo portátil*, Marcel Duchamp se dedicó durante cinco años a reunir cada una de sus obras y reproducirlas en miniatura. Todas ellas debían de caber en un *boîte-en-valise* (Fig. 29), traducido literalmente como "caja en una maleta". Una forma de hacer un catálogo de su obra, de reproducir sus cuadros preferidos en lugar de crear algo nuevo. Fue por ello que pensó en una caja donde pudieran estar "coleccionadas" todas sus obras y "montadas en un pequeño museo, un museo portátil", siendo esa la razón de instalarlas en una maleta (Ramírez, 2006, p. 187). Por su parte, Ramón Gómez de la Serna se dedicaría a realizar una serie de conferencias performáticas por España y parte de Europa, llevando como único equipaje una serie de objetos con los que ilustraría sus ponencias. Sobre sus mesas de conferenciante, colocaría su maleta de viajante, la abriría e iría sacando los citados objetos, los cuales serían parte de sus universos coleccionados (Fig. 30). Con sus "conferencias maleta", Ramón encontró una forma original de dar a conocer su obra literaria, resultado de la enumeración fragmentaria de los objetos que conformarían esa realidad que él analizaría. Mediante el análisis de esos objetos coleccionados, Ramón describe la realidad, fragmentada a través de los elementos que la conforman en el presente y que la han conformado en el pasado. Benjamin reflexiona acerca del posible uso que la creación contemporánea podía hacer de esas "ruinas" del pasado. Para Benjamin, toda ruina era resultado de una necesaria destrucción. Pero esa destrucción tendría una intención "constructiva", pues quien destruía lo hacía por la necesidad de avanzar hacia nuevos caminos, echando a un lado lo que se encontraba en medio de ese trayecto impidiendo toda evolución. Las ruinas serían los elementos supervivientes de esa destrucción, aquello digno de salvarse y que recuerda a las etapas históricas a las que pertenecieron (Muñoz, 2011, pp. 12-13). Para Benjamin, el recuerdo entiende el saber humano como una obra fragmentaria, "el montón de piezas recortadas arbitrariamente que componen un puzzle" (García García, 2010, p. 171).

El creador de la modernidad puede definirse como un "alegórico": prescindiendo de la meditación y rigiéndose por el fondo caótico de su saber, coge una pieza de ese gran puzzle y la sitúa junto a otra, intentando encajar la imagen de una con el significado de la otra, y viceversa. El resultado de esta operación será impredecible, al no existir relación natural entre ambas piezas (Benjamin, 2005, p. 375). El "encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección", como diría Lautréamont (Ducasse, 2005, p. 295); la imagen de Dalí *Máquina de coser con paraguas* ilustra literalmente la citada comparativa poética (Fig. 31), demostrando la fidelidad y respeto que los surrealistas profesaban a Isidore Ducasse como uno de los referentes en la construcción de la vanguardia liderada por Breton; no obstante, si se prefiere otra imagen menos descriptiva e igual de elocuente que la que ofrece el texto con sus múltiples interpretaciones, puede estudiarse la que Óscar Domínguez propuso con *La máquina de coser electrosexual* (Fig. 32); en una misma imagen aparecen asociados diferentes elementos como un desnudo femenino, una cabeza de toro, una planta carnívora y la máquina que da título al lienzo. Todo ello

compone una imagen consecuencia de la unión de toda una serie de encuentros fortuitos, dando lugar a un nuevo tipo de estética o belleza. El surrealismo legitimará el azar como sistema de creación, no dejando de ser en el fondo una forma más de progreso; toda innovación propuesta por el individuo a lo largo de la historia ha sido resultado de combinar elementos ya existentes con el fin de construir algo inédito.



Figs. 31-32. Salvador Dalí, *Máquina de coser con paraguas*. 1951. Óscar Domínguez, *La máquina de coser electrossexual*. 1934.

En *Atlas Mnemosyne* (Fig. 33), Aby Warburg hizo su gran proyecto de este recoger de aquí y de allá las piezas que componen la historia. A lo largo de su vida, coleccionó unas 2000 imágenes que fue distribuyendo en un total de 60 paneles con el fin de explicar el proceso histórico de la creación artística en la Edad Moderna (Checa, 2010, p. 138). Ello sentó las bases de lo que André Malraux denominaría como un "museo sin muros". En *El museo imaginario* (Fig. 34), el francés propondría un museo sin límites espaciales, subjetivo, donde épocas y estéticas diversas quedarían aunadas heterogéneamente desde el lenguaje del presente. Las imágenes, convertidas en fotografías por la reproducción mecánica, se convierten para Malraux en "pedazos rotos de la tradición" que pueden ser reunidos según el nuevo criterio del recolector (Foster, 2004, p. 78). La forma en que la historia pasada es estudiada desde una óptica contemporánea la pondrá de actualidad y suscitará su interés. Generando un punto de vista inédito, se enriquecerá todavía más el sentido que esta imagen histórica haya tenido hasta el momento, pudiendo romper incluso su comprensión tradicional para convertirse en una "música inagotable" (Malraux, 2017, p. 201).

Para reivindicar esta labor recopiladora, Benjamin utilizó la figura del *trapero*, cuyo oficio consistiría en apropiarse de los residuos desechados, de estas ruinas presentes en las sociedades modernas, con el fin de darles el valor que ésta les había negado. Ernst Jünger dijo: "Es en los residuos donde hoy en día se encuentran las cosas más provechosas". Ángel González afirmaba que allí se encontraría lo que faltaba, "el resto que por serlo, es *parte maldita*, parte excluída". El creador, el intelectual, el crítico, les tocaba "buscar entre las basuras, los residuos, los restos, lo que nadie quiere", lo "excluído" (González García, 2000, p. 50). Por ello, González se refirió al resto no como lo que sobraba sino como lo que "faltaba", por lo que ese buscador debía saber distinguir una cosa de otra. Sacar a la luz lo que nadie más ha visto o valorado, mediante su mirada especial. Salvar estos detritus de la historia

haciendo de su pequeñez algo grande (Benjamin, 2005, p. 374). Esa pequeñez puesta en valor, vino dada en la construcción de la modernidad mediante el protagonismo de aquellos escenarios, objetos o personajes en los que hasta ese momento no se había puesto el foco de atención, pasando inadvertidos por considerarse banales (Rancière, 2000, pp. 37-42). Incluso puede ponerse el foco en aquellos momentos cotidianos donde aparentemente no sucede nada, pero en los que puede tener lugar, como diría Virginia Woolf, esos "fragmentos de vida", instantes de aparente monotonía en la existencia donde acontece una iluminación en el protagonista que los vive. El "punto de vista singular" se multiplica en "una serie de momentos", en "fragmentos compuestos" que alcanzan una "unidad extraña"; las "consecuencias de esa secuencia de datos-dados que constituye una vida, una historia, una novela" (Banfield, 2016, p. 441). La creación en la modernidad se constituye de fragmentos, y en éstos a su vez pueden acontecer otros fragmentos; el instante en que un personaje de Virginia Woolf realiza una acción intrascendente, como tejer una media, puede ser a su vez "una síntesis de imágenes y pensamientos, de reflexiones y sentimientos" que afecten al personaje y a quienes le rodeen, así como a las relaciones que se establezcan o no entre ellos. Mediante un personaje que teje una media, Woolf teje su relato utilizando como "trama" un compendio de fragmentos por los que nos deslizamos "a fin de componer una figura" (Bozal, 2005, p. 16). Como el cuadro de Edward Hopper *Hotel Room* en el que una mujer lee un libro sentada en una cama. Una escena donde "no hay tensión alguna, no ocurre nada importante en un sentido dramático", pero en la que puede acabar de tener lugar una iluminación en su protagonista. Algo ha podido encontrar entre esas líneas que le remita a un recuerdo de su vida o que le inspire para una futura acción. A su vez, en ese hotel seguramente estén sucediendo otras historias, o en la misma calle a la que da lugar la ventana de esa habitación, como en una novela de Woolf. "Una síntesis de las circunstancias de la vida en las cuales se halla prendida su incomparable belleza" (Auerbach, 1975, p. 504).



Figs. 33-34. Aby M. Warburg, *Atlas Mnemosyne* Nº 32. 1926. Maurice Jarnoux, *André Malraux y su museo imaginario*. 1953.

Para llegar a ello, el creador, el narrador de la modernidad, debe alejarse de la concepción de "autor-dios", dejar de ser omnisciente para bajar a la tierra y hacerse "cotidiano" y "próximo", dejando de verlo y saberlo todo y "proceder", "articular la relación entre los diferentes fragmentos sin acudir a un fundamento superior. Situar en el lugar de vida, no contemplarlo desde fuera" (Bozal, 2005, pp. 15-16). La figura del *flâneur* fue ya equiparada por Baudelaire con la del creador moderno en la

figura del *dandy*, ejemplificando a un tipo de individuo creado por la modernidad. El *dandy* es en sí un artista, pues se hace a él mismo en apariencia, gestos, gustos y pensamiento. Todo aquello capaz de describirlo como individuo moderno lo encontró en la gran ciudad, tras la revolución industrial, en su potenciación de la individualidad, la artificiosidad y vivencias fugaces (Durán, 2009, pp. 49-53). De su refinamiento estético da cuenta el análisis que hizo de las cosas, su disección de la realidad. Posteriormente, la figura de ese *flâneur* parece ser revisitada aquí por Benjamin haciéndole bajar de su estatus de dandy para convertirlo en anónimo recopilador de objetos abandonados. Su observación consigue poseer aquello en lo que se detiene. Como el personaje creado por Gavarni para ilustrar la obra de Balzac *Le diable a Paris* (Fig. 35). Éste, se sitúa sobre un gran mapa de París sobre el que enfoca su anteojo, con el fin de detenerse en sus más nimios detalles. En su espalda, carga un cesto con diferentes legajos, los cuales deben contener las anotaciones realizadas sobre sus observaciones de la ciudad francesa que tiene "a sus pies". Esta ilustración evoca a su vez otra realizada por Almereyda para la obra de Baudelaire *Le spleen de Paris* (Fig. 36). El personaje vuelve a tener la apariencia de un coloso, aunque en este caso lo que tiene por debajo de él no es el mapa de la ciudad de París, sino la ciudad francesa misma, que recorre rastreando en ella motivos que le muevan a la creación. Una alegoría que remite a ese paseante baudeleriano y benjaminiano, recolector ahora, convertido en traperero, de desperdicios. No obstante, dichos desechos no serán tales. Convertidos en modelos de inspiración, serán equiparados con los que anteriormente habían sido considerados como trascendentes.



Figs. 35-36. Paul Gavarni, Ilustración para *Le diable a Paris*. 1841-1844. Almereyda, Ilustración para *Le spleen de Paris*. 1922.

La modernidad poseería ese don de hacer sobrevivir lo que en otros tiempos habría sido destruido (Muñoz, 2011, p. 18). Esta concepción, convertida en filosofía de vida, se encontraría ya presente en el s. XIX con autores como William Morris, quien afirmaría que "El verdadero secreto de la felicidad reside en sentir un interés genuino por los pequeños detalles de la vida cotidiana" (Morris, 1996, pp. 23-94). Benjamin propondrá la recolección de elementos variados, donde ya no importará que éstos posean el aura de lo eterno que la tradición les ha otorgado. Una puesta en valor que afectaría a las cosas más nimias, como los objetos.

Más allá de obras de arte, incluso de restos arquitectónicos de antiguas civilizaciones –como los recuperados por Winckelmann–, existirían otro tipo de ruinas representantes de la historia occidental que personajes anónimos recuperaron y

conservaron. Este tipo de acciones previas a las llevadas a cabo por los "traperos" de la modernidad, serían las que, a lo largo de la historia, conformaron aquellos micro-universos particulares y privados a modo de "cámara de maravillas del pasado", denominados como *Wunderkammern* (gabinetes de curiosidades) (Biro, 2002, pp. 28-29). Una práctica extendida a lo largo de la historia desde el periodo renacentista, y que tendría como fin el coleccionismo de extraños y exóticos objetos pertenecientes a mundos lejanos (Fig. 37). Si en otro tiempo, los lugares en los que podían adquirirse estas piezas dotadas de un aura mágica podían ser lugares igualmente insólitos como los zocos árabes, en la Europa decimonónica estos emplazamientos serán "reconstruidos" en las grandes capitales como París recibiendo el nombre de "pasajes"⁶. Esta nueva y floreciente cultura de galerías comerciales exhibía ahora estas mercancías exóticas en sus escaparates (Fig. 38). Con ello, se generaban lugares atractivos para los habitantes de estas grandes ciudades, de las que se buscaba no sólo su desarrollo urbanístico, sino también comercial (Baudelaire, 1995, pp. 15-17). Para lograr idéntico atractivo que el de los zocos, los pasajes llegaron a imitarlos incluso arquitectónicamente en su diseño, construyendo su estética con arcos de herradura y demás elementos ornamentales representativos del estilo oriental (Delorme, 1999). De nuevo, la confusión intencionada entre realidad y ficción.



Figs. 37-38. Domenico Remps, *Gabinete de curiosidades*. 1690. Eugène Atget, *Au Griffon, 39 Quai de l'Horloge*. 1902-1903.

Mediante el estudio de estas galerías, Benjamin intentó realizar un compendio de la modernidad baudeleriana en su libro *Das passagen-Werk* (Benjamin, 2005). Para Benjamin, el mejor modo de llevar a cabo este trabajo será mediante la recopilación y ensamblaje de diferentes documentos históricos de la época referida. Con esto, parece decir que sólo mediante el montaje de sus piezas más representativas se puede llegar al estudio más rico y completo de esta modernidad⁷.

⁶ Además de los pasajes, el mundo de la modernidad generó otros "zocos", como el Mercado de las pulgas de Saint Ouen de finales del s. XIX, donde podían encontrarse todo tipo de objetos-testimonio de diferentes épocas, lugares y civilizaciones, simbolizando un mundo hecho de fragmentos, de ruinas.

⁷ Los pasajes que refiere la obra de Benjamin y que acabaron asociados a Baudelaire, poseen, con los objetos seleccionados y expuestos en los escaparates de sus tiendas, similar atractivo que los fragmentos ensamblados a modo de atlas histórico de la modernidad que figuran en el libro: "La mayoría de los pasajes de París surgen en el decenio y medio posterior a 1822. [...] Empiezan a verse los almacenes de novedades, los primeros establecimientos que almacenan una gran cantidad de mercancías. Son los predecesores de los grandes almacenes. Era el tiempo en que Balzac decía: 'El gran poema del escaparate canta sus estrofas de colores desde la Madeleine hasta la puerta Saint-Denis'" (Benjamin, 2005, p. 37).

Sin duda, fue el montaje en cadena ideado por Henry Ford una referencia clave en esta concepción benjaminiana de la creación moderna. La maquinaria fordista sobreviviría a su propio ideólogo con la "maquinaria postfordista de las sociedades de consumo" (Vindel, 2016, p. 9) llegando hasta la actualidad, de la misma forma que lo harían las producciones en el ámbito cultural inspiradas en la teoría benjaminiana del montaje (Fernández Polanco, 2013, p. 107). El mundo de la modernidad diseñó la iconografía de su "discontinuidad espacial" o su fragmentariedad visual en parte influido por las nuevas realidades surgidas de la producción industrial", siguiendo "la propia lógica de funcionamiento de la nueva fase de acumulación capitalista" (Grüner, 1998, p. 7). El nuevo arte, concebirá su "estructura inorgánica" a partir de la cadena de montaje fordista, donde "cada elemento del proceso se integra a una línea única para producir el objeto final"; la deshumanización del arte sería resultado del "desmontaje" y la "estructura multilineal" sobre la que trabajaron los creadores de vanguardia (Irigoyen, 2002). Benjamin incluyó la producción de mercancía industrial en su discurso de la acumulación objetual de la modernidad. Junto al fordismo, encontrará en aquella nueva moda del comercio y acumulación de insólitas mercancías una metáfora de su método de creación literaria. Una escritura a través del montaje fragmentario, entendiendo el lenguaje también como una red de palabras que han ido acumulándose a lo largo de los siglos, como ruinas supervivientes y testigos de las diferentes épocas (Muñoz Gutiérrez, 2011, p. 39).

Los creadores de vanguardia se habían convertido en coleccionistas, traperos del viejo y del nuevo mundo. Conocedores de las ruinas que la tradición les había dejado como herencia, las valoraban y confrontaban con los elementos del tiempo presente. Estos nuevos productos creados por la modernidad eran estudiados con idéntico detenimiento, pues a través de ellos podían desentrañar el tiempo presente en el que estaban siendo creados. Benjamin afirma que la cantidad de significado será proporcional a la presencia de la muerte y al poder de la descomposición. Con ello refiere a las cosas muertas del pasado como experiencias, pues el pasado sólo puede leerse cuando ha muerto, quedando la historia cosificada en objetos físicos capaces de hablarnos de ella (Sontag, 2007, p. 135). Las transacciones entre el mundo y el individuo siempre ocurren con cosas, las cuales revelan un significado. El creador, en su actitud solitaria, se vale de los objetos para el estudio exhaustivo debido a su carácter inerte. Éstos, se irán apilando o acumulando, apareciendo, "en su mayor parte, en forma de fragmentos o ruinas" (Sontag, 2007, p. 128). Este mundo de cosas ("emblemas, ruinas") es también un mundo de ideas fragmentarias que el creador de la modernidad va recopilando, como en la literatura de Benjamin. En sus universos, el autor de vanguardia realiza un culto barroco a las ruinas, percibiendo "que las energías nihilistas de la época moderna hacen de todo una ruina o un fragmento y, por tanto, coleccionable" (Sontag, 2007, p. 129).

Ortega y Gasset afirma que la realidad se presenta siempre como fragmentaria, haciendo alusión a algo que le falta y, por ello, nunca dándose como un todo completo sino más bien como una totalidad en la que falta algo. María Zambrano se refiere a esto mismo para decir que la unidad no se da por presencia sino por ausencia. En esa realidad entraría también la vida del ser humano, que se sabe y siente uno, separado de su origen, sumido "en una especie de olvido del que quisiera despertar" (Zambrano, 2010, p. 282). Esa "ansia de recuperación, de verse a sí

mismo", incluye precisamente esa necesidad de reconstruirse por entero, de recuperar los fragmentos perdidos de su propio pasado. Por ello, según Zambrano, el ser humano se encontraría identificado con las ruinas, asociando "su vivir personal –entre la personal historia– y la historia". La persona es, por tanto, "lo que ha sobrevivido [de ella] a la destrucción de todo en su vida". En la contemplación de las ruinas el ser humano busca fascinado "algún secreto de la vida, de la tragedia que es vivir humanamente y de aquello que alienta en su fondo" (Zambrano, 2010, p. 233). De estas palabras parece deducirse el sentido de los personajes de la obra de Giorgio de Chirico *Los arqueólogos* (Fig. 39), en la que una pareja de maniquíes contienen dentro de sus cuerpos un conjunto de ruinas antiguas. Su actitud pensativa parece reflexionar acerca de los vestigios de la civilización. Desde Winckelmann hasta los autores de vanguardia, la creación a través del fragmento supuso una forma de buscar el encaje de las propias ruinas vitales; en dicha tarea innovadora, tomaron como puntos cardinales el pasado y el presente histórico, reflejo a su vez de su propia historia humana. Podría decirse que el creador de la modernidad precisaba salir de su encierro e interactuar con lo que estaba aconteciendo en el mundo, dando con sus piezas clave y trabajando sobre ellas para mostrarlas finalmente filtradas o interpretadas por el tamiz creador, en unas obras finales (Muñoz Gutiérrez, 2011, p. 37). Estos resultados se presentaban como un desafío para el espectador, que debía a su vez analizarlos para comprender su mensaje, que no era otro que el del mundo de la modernidad. Tanto creador como espectador deben convertirse en investigadores o detectives de la modernidad: el primero, extrayendo de ella los fragmentos clave de su mosaico para incrustarlos en sus obras, las cuales, al componerse a su vez de fragmentos, se constituyen también como mosaicos; el segundo, interpretando este segundo mosaico –el mosaico de la creación de la vanguardia– y restituyendo los fragmentos de las obras analizadas al primer mosaico, el de la modernidad analizada.

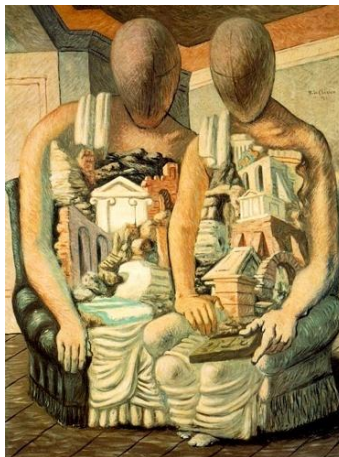


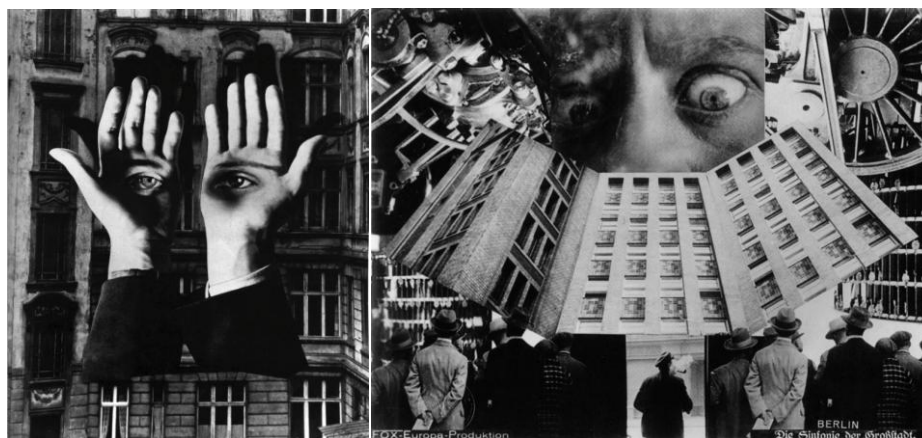
Fig. 39. Giorgio de Chirico, *Los arqueólogos*. 1927.

Estableciendo una equivalencia con el psicoanálisis –que vino a representar otro de los pilares fundamentales en la construcción cultural del nuevo s. XX–, la forma de interpretar el nuevo arte hecho de fragmentos podría ser similar a la interpretación de los sueños freudiana. Los fragmentos equivaldrían a los secretos alojados en la mente del paciente que, a través de los sueños, tratarían de hacerse expresar, aunque de forma desordenada, como las piezas de un rompecabezas sin armar. Como afirma el personaje de Álex, el psicoanalista de la película *Recuerda* de

Alfred Hitchcock, la tarea del psicoanalista debe ser la de "examinar este rompecabezas y unir las piezas en el sitio que corresponden" para identificar el problema del paciente y resolverlo (Selznick, 1945). Así pues, el papel del investigador podía traducirse en el del psicoanalista que trata de dar coherencia a estas piezas de rompecabezas para hallar su sentido original o su procedencia. La referencia al film citado resulta cuanto menos oportuna, puesto que el sueño que trata de desentrañar Álex es, nada más y nada menos, el que Dalí representa mediante su universo propio, por encargo de Hitchcock (Selznick, 1945). El interés e influencia que vanguardias como el surrealismo mostrarían por obras del psicoanálisis como *La interpretación de los sueños*, darían a esta fragmentación un sentido de *avant-garde* europeo todavía más claro. Además, la asociación de vanguardia fragmentada y psicoanálisis "como desciframiento a partir de recomposición de fragmentos" (García García, 2010, pp. 171-172) queda meridianamente clara en la obra *Libro de los pasajes*, de Walter Benjamin: "Hace tiempo que el psicoanálisis descubrió los jeroglíficos como esquematismos de la labor onírica. Sin embargo, con esta certeza seguimos nosotros, más que la huella del alma, la de las cosas" (Benjamin, 2005, p. 231).

Stefan Zweig, en *El misterio de la creación artística*, definiría cada uno de los fragmentos constituyentes de una obra de arte como "pruebas criminológicas" a desentrañar. Citando a Edgar Allan Poe y a su ensayo *La filosofía de la composición* (Poe, 1977, pp. 1461-1478), el escritor austriaco invitaría a estudiar los rastros, las huellas o las pistas dejadas por el artista durante el transcurso de sus procesos de creación, con el fin de poder reconstruir los pasos seguidos en la concepción de cada uno de sus trabajos (Zweig, 2010, p. 25). Desde el punto de vista científico, Santiago Ramón y Cajal consideraba tanto el arte "como la buena preparación microscópica" pedazos de la realidad, documentos científicos" capaces de conservar "indefinidamente su valor y cuya revisión será siempre provechosa", sin importar "las interpretaciones a las que hayan dado origen" (Ramón y Cajal, 1899, 1904). Por su parte, José Ortega y Gasset en *La reviviscencia de los cuadros* se referiría a la obra de arte como un jeroglífico, como un conjunto de signos donde quedaban perpetuadas las intenciones de su creador. Interpretar, descubrir o entender cada uno de estos "trozos" herméticos representaba una delicia para el espectador, que vivía en una constante faena de traducción (Ortega, 1987, pp. 64-66). Aquellos fragmentos orteguianos constituirían un todo que podría enclavarse a su vez dentro de un universo propio que definiría la personalidad creativa del autor en cuestión. De Ortega es también la célebre afirmación siguiente: "Hay tantas realidades como puntos de vista. El punto de vista crea el panorama" (Ortega, 1974, p. 67). Esta misma idea es repetida con posterioridad en *La deshumanización del arte*, libro dedicado al estudio de las vanguardias artísticas: "Resulta, pues, que una misma realidad se quiebra en muchas realidades divergentes cuando es mirada desde puntos de vista distintos [...] Todas esas realidades son equivalentes, cada una la auténtica para su congruo punto de vista" (Ortega, 2005, pp. 57-58). No resulta extraño que refiera su concepto, en este último caso, al ámbito artístico, pues en él se hace visualmente evidente esta multiplicidad de realidades, dependiendo de la particular mirada del creador. Esta mirada está igualmente en consonancia con la enunciación de la teoría de la relatividad por parte de Einstein.

Pero no sólo el fragmento referencia al autor, sino también a la época en que puede ser creado. El creador de vanguardia vive en la modernidad, "encuentra en el oficio de vivir su tiempo y su lugar propios" (Bozal, 2005, p. 16). De su arte puede hablarse de unos fragmentos concretos y característicos; nuevos mundos, imaginarios nacidos de la modernidad, fragmentos recopilados y unidos mediante la creatividad de quienes vivieron en dicha época. Los creadores más preparados para ello poseerían el factor de la juventud, la cual les otorgaba las condiciones necesarias para asimilar más fácilmente cada una de las novedades que estaban teniendo lugar en la sociedad, así como la rebeldía para enfrentarse contra todo elemento representativo del pasado que pudiera ponerse en contra de este progreso⁸. La modernidad, su estilo de vida, sería un "tiempo de jóvenes" (Ortega, 1961, p. 200). El hecho de que la mayoría perteneciese al ámbito burgués les permitiría precisamente dedicarse a la creación y defensa de un arte capaz de reflejar la nueva sensibilidad estética. Al tener sus necesidades básicas cubiertas, podrían invertir tiempo y dinero a la alta cultura. De esta forma, dichos creadores asistirían a cada uno de estos acontecimientos propios de la modernidad y los irían introduciendo poco a poco en sus trabajos, hasta dar finalmente con imágenes que mostrasen claramente este heterogéneo mosaico compuesto por diferentes piezas o fragmentos. Baudelaire podría considerarse en este sentido como el primer creador capaz de asimilar los diferentes elementos constitutivos de la modernidad, los cuales iría encontrando en sus paseos como *flâneur*, para conformar con ellos sus propios paisajes –o *pasajes*– literarios. Tras el testimonio decimonónico baudeleriano, el s. XX sorprendería con obras bien representativas; éste sería el caso de *Lonely Metropolitan* de Herbert Bayer (Fig. 40), que puede interpretarse como una imagen de fragmentación evidente, donde el creador está presente en sus dos elementos esenciales: sus ojos, es decir, la mirada del creador que observa lo que le rodea y lo interioriza, y sus manos, que traducen esa realidad a través el proceso de creación de la obra, es decir, de la imagen presentada.



Figs. 40-41. Herbert Bayer, *Lonely Metropolitan*. 1932. Anónimo, Cartel publicitario de la productora FOX de Berlín, *sinfonía de una ciudad*. 1927.

El punto de vista del observador, tan importante en la modernidad y presente en ámbitos como el de la ciencia con la teoría de la relatividad, estará presente en el arte a través de la imagen-ojo de los creadores. Por último, estaría

⁸ Según Ramón Gómez de la Serna, estas nuevas realidades fueron creadas por la ilusión de la juventud, que amagaba con una "subversión del mundo". En cada generación habría un "mesianismo", una "amenaza con el redentor" (Gómez de la Serna, 1968, p. 44).

representado en un tercer fragmento el entorno, esa modernidad, a través de un patio de Berlín, uno de los lugares clave para entender la vanguardia que en aquel momento estaba teniendo lugar. La capital alemana destacaría por su continuo flujo de vida, en todos los sentidos. Una experiencia visual que puede compararse con la de los carteles publicitarios del film *Berlín, sinfonía de una ciudad* (Fig. 41), en los que sus imágenes, al carecer de las posibilidades que ofrece la pintura, figuran recortadas y ensambladas a modo de *collage* o montaje fotográfico. Su fin no deja de ser recrear el ambiente vivido en una gran ciudad, traducir visualmente esta fragmentada modernidad convertida en vanguardia. Los ojos que observan desde la imagen publicitaria del film parecen equivaler a aquellos otros mostrados por Bayer (Figs. 40-41), por cuanto representan esa mirada del espectador hacia el espectáculo de modernidad que se le presenta ante sí.



Figs. 42-44. George Grosz, *Metrópolis*. 1916-1917. Umberto Boccioni, *Pelea en la galería*. 1910. Serguéi Eisenstein, *Fotograma de Octubre*. 1928.

En la mayoría de los casos, estos ojos creadores quedarían ocultos fuera de la obra, aunque su mirada quedase igualmente presente en la forma de recrear su experiencia individual hacia esa modernidad. Creadores berlineses como George Grosz se encargaron de reflejarlo a través de obras como su *Metrópolis* (Fig. 42). Este gran fresco pictórico transmite el caos experimentado en la ciudad moderna, pues ese Berlín podría equivaler a cualquier capital desarrollada de Occidente durante las primeras décadas del s. XX. El paisaje ofrecido transmite una sensación de desasosiego, fruto de cierta contaminación visual e incluso sonora representada mediante los múltiples detalles recreados en él. Un escenario que son a su vez muchos escenarios y escenas, protagonizadas por un sin fin de fragmentos representativos de la "civilización" moderna. Ya el futurismo había encontrado en la

sociedad de principios del s. XX el mejor escenario para reflejar sus teorías estéticas, inspiradas precisamente en la velocidad, la violencia, el dinamismo o el ritmo del nuevo ciudadano moderno. Una de sus primeras manifestaciones plásticas, la obra *Pelea en la galería* de Umberto Boccioni (Fig. 43) utilizaría como tema una trifurcación para mostrar una gran panorámica urbana en la que una masa descontrolada inundaría el espacio. Las masas de personas minúsculas como arquitectura del paisaje de la gran ciudad puede evocar una imagen apocalíptica del s. XX. En la obra de Grosz parecen mostrar una actitud de huida hacia delante, como presagiando el destino final de esa modernidad no tan perfecta como se había querido anunciar, cuyas multitudes podrían resultar incontenibles, protagonizando episodios históricos protagonizados por la anarquía. Hechos como la I Guerra Mundial, el famoso crack del 29 o revoluciones que acabarían desafiando a los gobernantes e incluso conduciendo a regímenes totalitarios. En este sentido, su imagen podría compararse con aquella otra extraída del film *Octubre* de Serguéi Eisenstein (Fig. 44), en la que se observa una turba de manifestantes que huyen de las represalias del gobierno zarista y que iniciarían la revolución soviética. Su apariencia de hormigas es la representación visual del caos, la forma en que la unidad del orden estalla en minúsculas partes.

La interdisciplinariedad que contribuyó a la representación de la modernidad encontró también en la literatura su forma de expresión. Como digno continuador de Baudelaire, Alfred Döblin recreará en su novela *Berlín Alexanderplatz* su propia contemplación de esta modernidad (1929). Personificada en el Berlín de entreguerras, esta perspectiva será traducida en un *collage* de imágenes con las que conseguir describir el dinamismo y "el caos de la existencia moderna". Cada uno de estos fragmentos aislados, de estas "astillas de la realidad", debían "reflejar la totalidad espacial y temporal del acontecer mundial", por lo que las personas o espectadores de este espectáculo "debían estar dominadas por el movimiento explosivo de su entorno" (Muschg, 1982, p. 471). La ciudad sería "un texto, un entramado de signos, una red semiótica polisémica e inserta dentro de un mundo cambiante y vertiginoso", llegando a convertirse "en un estado de ánimo" (Mangini, 2012, p. 42). La importancia baudeleriana otorgada al contexto lo definirá como lugar en el que se desenvuelve el creador, influyéndole en su trabajo.

Del intento de reunir los pedazos clave, capaces de conectar entre sí cada uno de los universos propios de estos creadores, surgiría un posible inventario de piezas agrupadas cuya lógica funcionaría pareja a la del mosaico de la modernidad presentado anteriormente (Figs. 17-26). El orden de asuntos del nuevo mosaico propuesto, el de la vanguardia (Figs. 47-56) podría ser del siguiente tipo:

1º.- La defensa de la modernidad mediante la ruptura con lo anteriormente establecido. La crítica hacia lo sentimental y lo racional como herencia del mundo antiguo. La búsqueda de la objetividad mediante el análisis científico de las cosas. La simplificación de las cosas en su representación –poesía sin rima, arquitectura y pintura más sintética, música sin armonía, teatro donde prime la plasticidad sobre los argumentos, etc.– (Fig. 47).

2º.- El interés por los avances que están teniendo en la sociedad a través de medios de comunicación como los periódicos, el encuentro y debate en las tertulias, o las exposiciones (Fig. 48).

3º.- El desarrollo tecnológico como señal de un mundo nuevo y perfecto, en constante progreso. La aparición de nuevos medios de transporte que desafían al espacio y al tiempo. Su relación con la velocidad, promovida por el futurismo (Fig. 49), y asociada con el ritmo frenético de las nuevas sociedades. La construcción de grandes metrópolis. La máquina en relación con el cuerpo.

4º.- La proliferación de mujeres creadoras en el ámbito de la vanguardia, como consecuencia del advenimiento del feminismo así como de otras circunstancias favorecedoras del progreso social que trajo la modernidad (Fig. 50).

5º.- La recuperación del arte clásico, el retorno a la naturaleza y a las formas puras como nuevas tendencias estéticas de la expresión del Retorno al Orden surgidas tras la I Guerra Mundial (Fig. 51).

6º.- La idea de aunar los diferentes ámbitos y tendencias artísticas de la época a través de ámbitos como el escénico o el fílmico. El advenimiento del cinematógrafo como emblema de modernidad. El interés por el humor como reacción contra lo trascendental, presente en el cine cómico mudo. El *slapstick cinema* y el uso gimnástico del cuerpo respecto a conceptos como el deporte, la acción e incluso la violencia (Fig. 52).

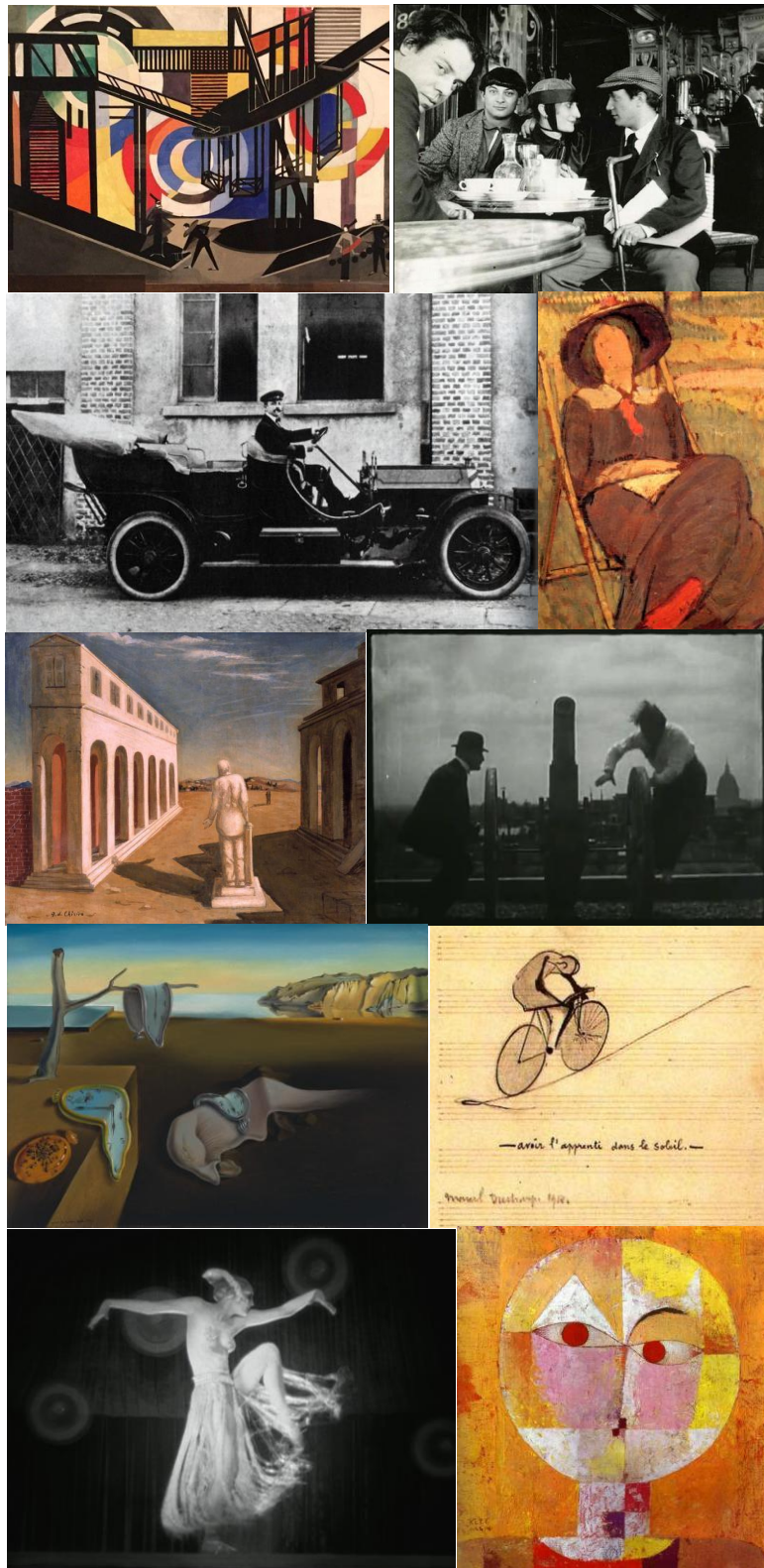
7º.- La crisis religiosa que sufrirá la sociedad europea llevará a la búsqueda de nuevas vías de conocimiento de lo divino, como la corriente teosófica. Ésta se encontrará íntimamente relacionada con el origen de la abstracción así como de otras corrientes de vanguardia. Asimismo, los creadores del nuevo arte se verán influidos por determinadas propuestas científicas: las propuestas de Jules-Henri Poincaré en torno a la geometría no euclídea y a la cuarta dimensión y su repercusión en el cubismo; el interés del surrealismo por la ciencia a través de la interpretación de las ilustraciones anatómicas o del estudio de las teorías psicoanalíticas de Freud y su estudio del inconsciente, del lado irracional del ser humano; Albert Einstein y su teoría de la relatividad en la obra de Pablo Picasso o Salvador Dalí (Fig. 53), o Niels Bohr, la física cuántica y su acercamiento a la plástica de vanguardistas como Jean Metzinger.

8º.- La multiplicación fragmentada de la imagen en el futurismo, el cubismo y su *collage*, el constructivismo, o el montaje cinematográfico, entre otros.

9º.- La defensa del deporte como símbolo de salud (Fig. 54) y juventud; el baile y la música moderna y su relación con la danza, el movimiento corporal (Fig. 55).

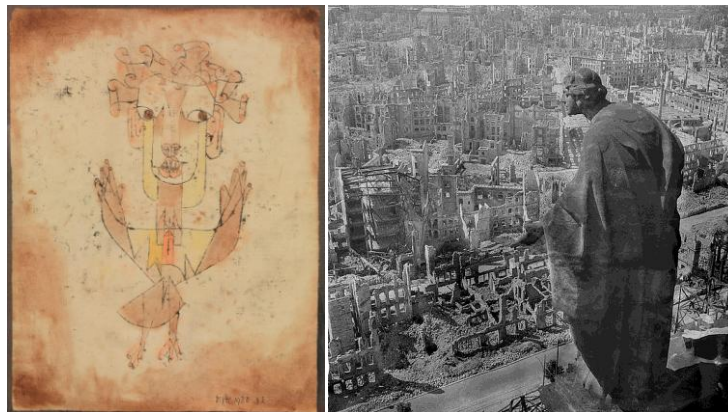
10º.- El elemento lúdico y el humorístico, presentes en movimientos como el dadaísmo o en espectáculos de masas como el circo o los espectáculos de variedades como las revistas o el cabaret. El retorno del artista a su lado infantil o el redescubrimiento de culturas primitivas como forma de retornar a los orígenes del individuo, de evadir la tradición cultural y apostar por un arte nuevo y puro (Fig. 56)

11º.- La necesidad de los creadores de agruparse en movimientos artísticos o en torno a ideologías estéticas, así como de elaborar una justificación teórica de sus propuestas. Este proceso abierto llevaría al desarrollo de propuestas más teóricas desde el ámbito artístico en la segunda mitad del s. XX y culminaría en lo que hoy conocemos como investigación artística.



Figs. 47-56. Mosaico de la vanguardia: Alexandra Exter, Diseño para *The phantom lady*. 1924. Jean Cocteau, *Manuel Ortiz de Zarate*, *Max Jacob*, *Moïse Kisling*, *Pâquerette* y *Picasso* en el café *La Rotonde*, *Montparnasse*. 1916. Anónimo, *Marinetti en automóvil*. 1908. *Vanessa Bell*, *Virginia Woolf en una tumbona*. 1912. *Giorgio de Chirico*, *Plaza (recuerdo de Italia)*. 1925. *René Clair*, *Fotograma de Entr'acte*. 1924. *Salvador Dalí*, *La persistencia de la memoria*. 1931. *Marcel Duchamp*, *Avoir l'apprenti dans le soleil*. 1914. *Fritz Lang*, *Fotograma de Metrópolis*. 1927. *Paul Klee*, *Senecio*. 1922.

Cada uno de estos elementos se esconderá tras las obras de la vanguardia, fragmentada como reflejo de una modernidad compuesta de múltiples piezas. Sus creadores abandonaron de esta manera el sentimiento de la nostalgia heredada del romanticismo alemán, ante la pérdida derivada de la ruina, para reconstruir con esos pedazos de la historia una nueva realidad. Si bien Benjamin fue uno de los primeros creadores en visualizar esta nueva realidad, también sería uno de los primeros en advertir de las posibles consecuencias de un progreso que no realizase una lectura correcta y detenida de esas ruinas de la Historia. Para su *Novena Tesis sobre la Historia* (Benjamin, 1971, p. 82), Benjamin se inspiraría en el *Ángelus Novus* de Paul Klee referirse metafóricamente a dicho problema (Fig. 45). El personaje pictórico analizado representaría a ese "ángel de la historia" que observa el mundo y contempla su "única catástrofe, que amontona incansablemente ruina tras ruina", sin poder hacer nada por evitarlo. Aquello que se lo impediría sería la tempestad del progreso, la cual le empuja irremediabilmente hacia el futuro.



Figs. 45-46. Paul Klee, *Angelus Novus*. 1920. Richard Peter, *Vista desde la torre del Ayuntamiento de Dresde hacia el sur*. 1945.

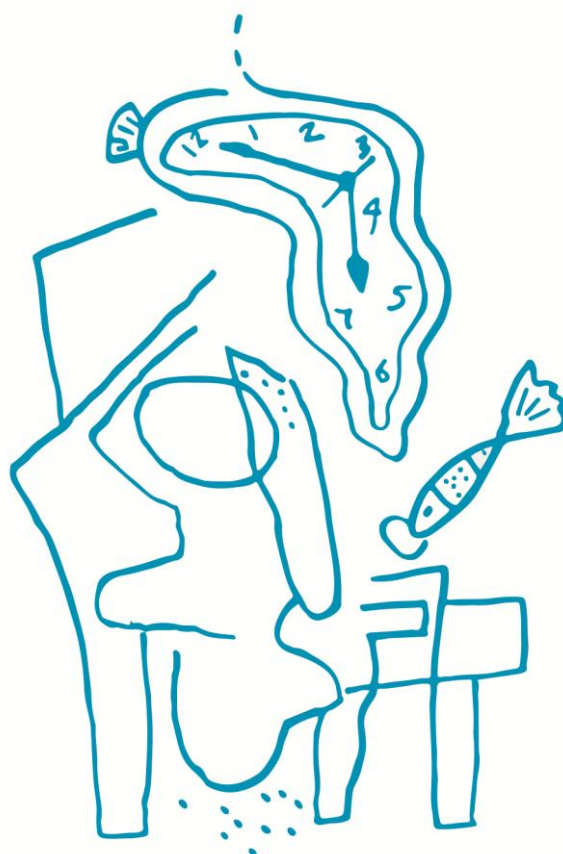
Según Peter Watson, la modernidad de las vanguardias pronto comenzó a cuestionarse por "una generación profundamente insegura y desorientada" que trataba de huir de la "amenazadora ruina de las estructuras espirituales sobre las que se basaba el concepto que la modernidad tenía de sí misma", buscando regresar "a las últimas certezas todavía defendibles, a hechos y principios objetivos, claros y racionalmente aprehensibles" (Watson, 2002, p. 484). Los propios creadores de vanguardia acabaron siendo conscientes de que, lo que habían conformado como un mundo a su medida, se escapaba; a comienzos de la década de los treinta, "la sensación eufórica de que todo cambio era posible en un mundo cada vez más mecanizado, más sofisticado intelectualmente, más libre", empezaba a ponerse en duda. La I Guerra Mundial "amenazó de muerte" las ideas de "progreso" y de "fraternidad internacional", mientras que el *crack* del 29 y el advenimiento de los totalitarismos europeos debilitaron los "ideales de la Ilustración" europeos (Jiménez-Blanco, 2017, pp. 12-13). Aldous Huxley fue de los creadores de entreguerras con una visión más profética, pues predijo gran parte de todas estas cosas. En *Un mundo feliz* imaginó un futuro gobernado dictatorialmente, donde se llevaría a cabo una revolución social final utilizando como medios los elementos representativos del progreso y de la modernidad: la ciencia, la tecnología o la producción capitalista. Si bien Edward Bernays empleó los descubrimientos de su tío Sigmund Freud en el ámbito del psicoanálisis para manipular psicológicamente a las masas y lograr de ellas su

sometimiento al sistema consumista, Huxley se preguntaba qué sucedería si ese modo de producción en cadena y esas innovaciones científicas y tecnológicas acabasen dominando al propio individuo, convirtiéndolo en una pieza más fabricada en la cadena de montaje de la era fordiana. Una mirada apocalíptica dirigida al mal uso de las innovadoras propuestas del mundo moderno. La sociedad futura de Huxley, manipulada por el sistema planteado, no sólo no era consciente de estas perversiones sino que se dejaba someter por ellas elogiando las virtudes del nuevo mundo, como sucedía con gran parte de los creadores de vanguardia coetáneos a Huxley, defensores de la ciencia, la tecnología, el consumismo e incluso de determinadas políticas que posteriormente conducirían a la Segunda Guerra Mundial (Huxley, 2009, pp. 9-18). Paradójicamente, los errores que condujeron inevitablemente al arte de vanguardia a su fin fueron los mismos que lo caracterizaron. Su voluntad de progreso y desarrollo planteada por las vanguardias quedó definitivamente truncada en las palabras de Adorno, quien consideró, tras lo ocurrido en Auschwitz, escribir un poema como una "cosa bárbara" (Adorno, 1962, p. 29). Según éste, el espíritu crítico del nuevo arte había vivido demasiado tiempo en autosatisfecha contemplación, lo que le impidió enfrentarse a su propio progreso, siendo ésta la razón de su agonía. La estatua que parece observar la Dresde destruida tras los bombardeos de la II Guerra Mundial, en la icónica imagen de Richard Peter (Fig. 46), bien podría representar al ángel de Klee (Figs. 45-46). Adorno propone un nuevo arte surgido capaz de luchar contra el olvido para que, mediante la rememoración, se evite la repetición histórica (Gagnebin, 2005, p. 22). A este respecto, Paul Celan haría posible el arte tras Auschwitz, empleando la poética como forma de canalizar las experiencias traumáticas sufridas en primera persona como judío víctima del nazismo (Fernández López, 2006, p. 4).

De uno u otro modo, las dos guerras mundiales generaron, en ambos casos, nuevas ruinas cuyos pedazos tuvieron que rearmarse para generar nuevos mundos, nuevas sociedades, nuevas miradas e, inevitablemente, una nueva forma de intervenir sobre todo ello mediante la creación. Cada una de estas generaciones y escuelas, serían como "variaciones", "movimientos" o "tiempos" dentro de una misma sinfonía, dentro de una misma unidad europea, encaminada en la construcción de un nuevo ser humano, una nueva cultura y una sociedad renovada (García de la Concha, 1979, pp. 99-111).

CAPÍTULO 3.

LA VANGUARDIA EUROPEA Y SU RECEPCIÓN FRAGMENTARIA EN EL ÁMBITO DE LA CREACIÓN ESPAÑOLA



Introducción

La construcción de la imagen del mundo occidental tal y como se concibe en la actualidad –un escenario sometido a constantes cambios y a una evolución o progreso cada vez más rápido– tiene su origen en el s. XIX, momento en el cual tuvieron lugar una serie de circunstancias que sacudirían al viejo continente; a lo largo de aquel siglo, sus habitantes dejaron de percibir su entorno con la quietud a la que la historia les tenía acostumbrados, siendo estimulados con innumerables revoluciones que sacudirían los diferentes ámbitos y los avocarían irremediabilmente hacia el futuro. De entre ellos, sería el de la cultura el que mejor sabría dar testimonio de dicha época, recogiendo sus elementos más sobresalientes para dejar constancia de ella a través de innovadoras fórmulas creativas.

De la misma forma que Francia puede considerarse como el país donde tuvo origen el arte de la modernidad, España sería uno de los últimos territorios del viejo continente en incorporarse a la nueva estética, debido a sus propias circunstancias históricas que lo convertían en uno de los más atrasados. Si finalmente consiguió sumarse, junto al resto de países, a esta apuesta por la creación de un arte nuevo reflejo de la modernidad que sacudía al mundo occidental, fue gracias a diferentes causas:

1º.- El esfuerzo y empeño de determinadas figuras del panorama cultural español; éstas, cruzarían la frontera ante la imposibilidad de ver cumplidas sus expectativas personales en su propio país, conocerían de primera mano la modernidad y su respuesta cultural y la asimilarían, para después divulgarla en España de la mejor forma que supieron.

2º.- La comunicación entre los creadores españoles emigrados a Europa y los creadores españoles residentes en España, con el fin de transmitirse sus aprendizajes y actualizar sus diferentes disciplinas con dicho enriquecimiento.

3º.- La diáspora de gran parte de los creadores europeos debido a la I Guerra Mundial, algunos de los cuales recalarían en España y darían a conocer lo que habían aprendido.

4º.- El impulso que determinadas instituciones y autoridades políticas españolas de carácter progresista darían a la renovación del panorama cultural español, mediante diferentes proyectos inspirados en determinadas propuestas surgidas en Europa de carácter pedagógico, científico o cultural.

5º.- La introducción de determinados elementos de la modernidad en España, producto de la globalización, con un fin divulgativo o meramente comercial: traducciones de obras consideradas como pilares fundamentales de la cultura europea, inventos como la fotografía, el cinematógrafo, el fonógrafo y la música moderna, el deporte, la moda o los artículos publicitarios.

Cada uno de estos puntos resultó crucial para España en la construcción de su imagen de la vanguardia artística europea, la cual fue filtrándose poco a poco en la mentalidad de los creadores más avanzados. Dicha configuración, se vería condicionada por la naturaleza heterogénea y fragmentada del nuevo arte, además de

por las dificultades de su propia recepción en España; el discurso europeo llegó en la mayoría de los casos con cuentagotas, por lo que los propios creadores españoles trabajaron con un material escaso, haciendo sus propias interpretaciones de lo que ese contenido podría a su juicio representar, en un intento de sumarse a la vanguardia de la mejor manera posible. La traducción sería en su mayoría parcial e incluso errónea, dando como resultado una especie de mutilación de dicha realidad; en muchos casos, de todo un desarrollo, de todo un engranaje, se utilizarían tan sólo algunas de las piezas. De ahí la complicación, por parte del investigador, para localizar el origen concreto e inicial de estas influencias.

Con el fin de sintetizar la compleja tarea de desentrañar la interpretación que España realizaría de los "ismos" europeos –así como del paisaje de la modernidad que los vería nacer–, se ha determinado identificar aquellos fragmentos esenciales del nuevo arte con los que los creadores españoles elaboraron un mapa de referencias común en la construcción de su propia e innovadora estética.

1. El *collage* como imagen y origen de una vanguardia fragmentada

La cultura ha sido y será reflejo de la sociedad donde ha de desarrollarse. El escenario histórico donde aconteció la modernidad –comprendido entre los s. XIX y XX– tuvo como característica principal su fraccionamiento, lo que generaría consecuentemente una mirada creadora fragmentada. El propio Benjamin lo manifestaría en la suya, describiendo esta modernidad como un nuevo mundo troceado, compuesto por fragmentos. De poder traducir en una imagen esta percepción, tal vez la más elocuente sería la del *collage*. Aunque el origen de este término se encuentra en una técnica del ámbito pictórico⁹, su significado remite a su vez a una realidad compuesta heterogéneamente por diferentes fragmentos procedentes de orígenes dispares. Las razones por las que el *collage* encontró en la modernidad el contexto ideal para su desarrollo más adecuado fueron de muy diversa índole: primeramente, por la propia condición fragmentaria de la modernidad, sujeta a los diferentes cambios sociales que tuvieron lugar y que cambiaron considerablemente la propia imagen del mundo occidental mediante su desarrollo y progreso; en segundo lugar, por cómo afectaría esta fragmentariedad en quienes asistieron a todos estos avances y cuya mirada se volvió también fragmentada debido a su interés por ellos; en tercer lugar, por los imaginarios fragmentados de aquellas personas pertenecientes al ámbito cultural de esa modernidad –las más curiosas de las referidas en el anterior punto– y que darían a conocer en sus obras, las cuales afectaron también a la propia sociedad en la que se inspiraron. Dichos imaginarios estarían compuestos, además, por las propias experiencias biográficas o circunstancias vitales de sus creadores, las cuales sucedieron en su entorno más cercano, viéndose afectadas por las personas que les rodeaban –creadores, familiares, amistades– o afectando a dichas personas también.

El *collage*, por tanto, es representativo de todas estas realidades –que, a su vez, se erigirían como fragmentos de una misma realidad: la modernidad del s. XX–, siendo testigo de su época y producto de quien ha asistido a ella como espectador y

⁹ Por collage se entiende la "técnica mixta consistente en pegar sobre lienzo o tabla materiales diversos" (Real Academia Española, 2001, p. 590).

actor. Los creadores más iconoclastas sintieron la necesidad de promover "formas de ver" absolutamente novedosas, buscando la ruptura con esa mirada única y consensuada por la sociedad de ese momento, que ellos consideraban como tradicional y acabada. Esa nueva mirada, nacida con el nuevo siglo, buscaba construir una nueva cultura acorde con la modernidad. En ella, los viejos conceptos de la cultura acabarían siendo considerados como ruinas sobre las que construir una nueva realidad. Utilizándolas como fragmentos, estas piezas representativas del mundo anterior serían reordenadas con el fin de otorgarles un nuevo sentido.

De entre todos estos creadores, la historia del arte ha distinguido a Picasso como al autor más significativo con el que puede relacionarse. A él se le atribuye la acción de dotar al *collage* de su valor contemporáneo, entendiéndose como pieza clave en la representación de esta modernidad fragmentada. El *collage* se convirtió, gracias al creador español citado, en un acto de vanguardia e inauguraría un nuevo tiempo para el arte. El escritor Ramón Gómez de la Serna acuñó el término "picassismo" para situar al malagueño como inicio de la vanguardia artística. Si bien el s. XX había comenzado matemáticamente en 1900, para Ramón su verdadero despertar tendría lugar con el inicio del cubismo (Gómez de la Serna, 1968, p. 44). Para que el nuevo arte de vanguardia tuviera lugar, Picasso y su mirada fragmentada del mundo precisaron de unos precedentes inspiradores. Estos, quedarían personificados en Paul Cézanne, cuyo legado sería a su vez deudor de su propio contexto, el s. XIX, marco de la modernidad y caldo de cultivo de la posterior vanguardia.

2. Paul Cézanne como precedente: la fracturación de la realidad representada

Una de las características que ha distinguido al ámbito de la creación a lo largo de la historia ha sido su espíritu innovador, su capacidad para valorar positivamente todo progreso social y erigirse en su imagen o estandarte. Con la modernidad, el arte mostraría su fascinación por los avances que estaban teniendo lugar en cada uno de los campos del saber humano y buscaría, renovándose a sí mismo, formar parte de ellos. Para lograr su propósito, la primera norma en su política creadora fue la del cuestionamiento hacia todo lo establecido. La segunda tuvo como definición la exploración de todas las posibilidades todavía no investigadas en el ámbito de la creación, inventando nuevas realidades para la percepción estética. El mayor condicionante para esta labor renovadora se encontraba en la concepción del arte que habían heredado de la tradición anterior, y que les había conformado una percepción del mundo compuesta por determinados prejuicios de los que ahora tratarían de desprenderse. La concepción del arte como representación, sostenida desde la definición de Platón del arte como mimesis de la realidad, se convirtió en una de las primeras leyes tradicionales a romper por parte del nuevo arte de vanguardia. Esa "realidad", quedaría fragmentada por los nuevos creadores, dando lugar a diferentes realidades sometidas a sus nuevas formas de percepción.

El primer creador en cuestionar la apariencia de las cosas según los dictámenes estéticos del arte fue Paul Cézanne. Dotado de esa "inteligencia superior"

(Zola, 2014, p. 78) para rebelarse, junto con otros creadores visionarios de su tiempo, contra la propia academia artística y el gusto burgués de la época –los cuales impedían cuestionar y transgredir las normas tradicionales, impidiendo todo progreso cultural¹⁰, llegaría a superar a sus propios compañeros e iniciar un camino en solitario¹¹ que le llevaría a resquebrajar la propia superficie pictórica del lienzo. El reacentista Leon Battista Alberti se refería en su tratado sobre perspectiva al campo de trabajo del artista como la ventana a través de la cual había quedado representada su propia visión e interpretación de la realidad¹². El espacio de esa ventana quedaba ordenado mediante una cuadrícula (Duran, 2008, p. 113) (Fig. 58). Alberti establecía una equivalencia entre el pintor que no sabía cómo aplicar las instrucciones pictóricas expuestas en su libro y el arquero que poseía una flecha pero no sabía hacia donde apuntarla (Alberti, 1996, p. 96). Cézanne sustituiría esa flecha albertiana por una piedra con la que se rebelaba contra las enseñanzas tradicionales de Alberti, arrojándola al espacio pictórico clásico para fracturarlo. Si bien los creadores de la época hasta ese momento sólo se habían quedado en la epidermis de la realidad, Cézanne sería ese cirujano que, mediante su personal mirada, comenzará a diseccionar la realidad buscando su síntesis, las formas más elementales que le permitan obtener lo esencial, el esqueleto o estructura interna de las cosas, sus más profundos secretos. Su camino hacia la abstracción será inevitable. En su actitud, influyó sin duda innovaciones surgidas en el ámbito científico, como la demostración de Hermann von Helmholtz que negaba que las imágenes capturadas por el ojo eran procesadas por el cerebro, siendo éste su auténtico creador. Según esto, el cuadro revela "lo que el cerebro del artista ha visto" (Duran, 2008, p. 181). Con su fría mirada simplificadora, extrayendo los elementos que de ella le interesen para finalmente devolverlos otorgándoles una nueva identidad. La temática será una excusa con la que profundizar en la propia investigación, rechazando todo asunto complejo y mutable, enemigo de lo sencillo y eterno. En esta búsqueda de lo perdurable, escogerá aquellos asuntos conformadores de la tradición pictórica, como bodegones, retratos o paisajes. Del mismo modo que con los asuntos escogidos, Cézanne dejó en un lugar secundario toda preocupación por una ejecución realista o verosímil, obviando la profundidad o la perspectiva. El antinaturalismo llevará a la fragmentación progresiva de la realidad, cuya "deformación" será, por encima de todo, de tipo intelectual. Un ideario cuya pretensión es reorganizar la pintura en torno a sus propias leyes, en lugar de su sometimiento al placer estético: geometrización de la Naturaleza, división de paisaje en planos siguiendo las leyes de estabilidad y equilibrio, modelado por tonos y no por

¹⁰ Claude Lantier, protagonista de la novela de Zola *L'Œuvre*, encarna a Cézanne representando su opinión respecto de la pintura de su tiempo, que considera obsoleta: "¡Son todos unos pintamonas del tres al cuarto, unas reputaciones usurpadas, unos imbéciles o unos tunantes que se postran de rodillas delante de la necesidad pública! ¡No hay ni un valiente que se atreva a meterse con los burgueses!... [...] la visión seguía siendo la de los antiguos maestros y la ejecución retomaba y continuaba los bellos fragmentos de nuestros museos" (Zola, 2014, p. 90).

¹¹ Las obras de los nuevos creadores optaron por nuevas temáticas y formas de ejecución. Su espíritu revolucionario se apoyó en un realismo que dignificaba lo considerado como "feo" hasta equipararlo a lo categorizado como bello (Ors, 1999, p. 30). Al auspicio de esto llegó el impresionismo, posibilitando que los artistas abandonasen su taller, saliendo fuera con sus caballetes, lienzos y pintura pintando la realidad directamente. Ello promovió una mayor rapidez de ejecución y un interés por captar los colores, las luces, la atmósfera que presentaba el paisaje en el preciso momento en que el pintor lo observaba (Ors, 1999, p. 32). Cézanne pasó por todas estas épocas, aspirando a dar un paso más en la forma de mirar; su posición profética dejó atrás la de Claude Lantier –prototipo del pintor transgresor visionario–, separándose del grupo impresionista –el más avanzado– iniciando su viaje artístico en soledad.

¹² En su tratado *De Pictura* (1435), Leon Battista Alberti se refiere al cuadro como una ventana "a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio" (Panofsky, 1980, p. 7).

sombras, predominio de la mancha sobre la línea o supresión del color y la luz. El espacio será reorganizado, buscando romper la limitación bidimensional de lo pictórico. Cézanne creará una perspectiva indeterminada y variable, según el espectador desplace su posición. Se presentarán a la vez diferentes puntos de vista, intentando mostrar la realidad en su integridad, liberándola del sometimiento del punto de vista único tradicional. Dicha técnica se denominaría *passage*, puesta a prueba por primera vez en la obra *Le barrage Zola* (Fig. 57). En ella, se solapan diferentes perspectivas que consiguen figurar en un mismo plano gracias a la pérdida de su tridimensionalidad (Ors, 1999, p. 155). La forma en que Cézanne aúna cada punto de vista, cada fragmento de realidad que él capta desde diferentes posiciones y a lo largo de los diversos tiempos de su proceso creativo, queda expresado con absoluta naturalidad en una única imagen. La representación del paisaje a través de la mirada tradicional, como observado por una ventana uniformadora u homogeneizadora, parece ahora una mirada fragmentada, como si los diferentes cuadrados de la retícula clásica saltasen por los aires. Diferentes piezas o paisajes que ahora quedaban unidos en uno sólo. Ese plano, ese cristal desde donde se observaba la realidad, quedaba roto para ser reconstruido como un mosaico. René Magritte parece captar esta idea, sesenta años después que Cézanne, en su obra *La Clef des Champs* (Fig. 59).



Figs. 57-59. Paul Cézanne, *Le barrage Zola*. 1877-1878. Leon Battista Alberti, *Detalle de Ilustración de Grilla o artefacto para dibujar en perspectiva*. 1435. René Magritte, *La Clef des Champs*. 1936.

En ella se observa una ventana a través de la cual se contempla un paisaje. El cristal ha sido roto y algunos de sus pedazos, ya en el suelo, continúan mostrando aquellas partes que dejaban ver del paisaje previamente del accidente, como si hubiesen atrapado la realidad reflejada. De poder recomponerse el ventanal de Magritte, daría como resultado el cuadro de Cézanne (Figs. 57 y 59). Todos estos fragmentos constituirán las piezas conformadoras del rompecabezas cézanniano –y, con ello, del universo del nuevo arte– (Daix, 1995, pp. 671-675). Con cada una de estas transgresiones, Cézanne dejaría en segundo término a la pintura convencional, prescindiendo de sus normas rigurosas de tipo técnico para retornar a un nivel de percepción primordial o primitivo. En su forma de representar la realidad, se dejaría guiar por las sensaciones captadas por sus sentidos, dejando a un lado el conocimiento a través de la razón. Las percepciones visual y táctil quedarían igualadas con el intelecto, siendo el "ver" y el "conocer" la misma cosa (Merleau-Ponty, 1964, p. 19). La desconfianza hacia los sentidos propuesta por Platón, y vigente a lo largo de la historia, quedaba rebatida de este modo por Cézanne; éste, abogó por un nuevo arte capaz de desmontar los factores de la pintura tradicional, enfocada hacia un desarrollo tecnicista de la pintura a través de la armonía de la perspectiva, para construir con nuevos elementos un nuevo sistema perceptivo de tipo fenomenológico: el "yo"

idealista pasaría a ser un "yo" en contacto con el "otro" y el mundo. Éste sería el testamento de Cézanne: el libro de instrucciones del nuevo pintor que mostrará los elementos obtenidos de la operación efectuada a la Naturaleza, las piezas con las que construir un nuevo mundo, las que dictarán una nueva percepción para los futuros creadores.

3. La respuesta española al rompecabezas cézanniano: Picasso y Eugenio d'Ors. Progreso creador y vuelta al clasicismo como piezas extraídas del nuevo arte

Cézanne había comenzado su revolución muy tardíamente, cuando contaba ya con cuarenta y cinco años. Reflexionando al final de su vida sobre su legado, había dejado por escrito lo que podría considerarse su testamento como creador, donde expresaba su deseo de morir sin descendencia pictórica¹³. Su condición humilde le impidió ser consciente de la repercusión que su trabajo iba a tener en el devenir del arte. Tuvo que ser un joven español de veinticuatro años llamado Pablo Picasso, quien esperara a Cézanne en la línea de meta como su relevo, recogiendo la antorcha para iniciar su propia carrera. Esta continuación de las intenciones de Cézanne sería, al mismo tiempo, una forma de respetar y de vulnerar su voluntad. Una vez más habría que desoír las palabras de los grandes creadores para demostrarles, con el paso del tiempo, su error.

¿Qué hizo posible que un creador español adquiriera esa mirada fragmentada de la modernidad? ¿Qué llevó a Picasso hasta el mosaico cézanniano? ¿Qué tenía que suceder para que los fragmentos del nuevo arte propuestos por Cézanne penetrasen en España y diesen forma a una nueva realidad? Cuando la revolución cézanniana estaba teniendo lugar en Europa, España, vecino natural de Francia, todavía se encontraba inmersa en el academicismo previo¹⁴. La lenta digestión era inevitable. Cézanne y sus enseñanzas no podían ir a España, sino que más bien tenía que ser ésta la que tuviese que marchar a su encuentro. Los jóvenes intelectuales españoles más visionarios encontrarían en Francia su referente, por cercanía geográfica y por ser el país de referencia en el arte más avanzado. De hecho, Cataluña fue la ciudad española más adelantada por su proximidad a Francia. Barcelona será por su cosmopolitismo donde mejor se asimilarían todas las novedades venidas del extranjero. Allí, se fundó un enclave de referencia intelectual: *Els Quatre Gats*¹⁵, el cual reproducía los cafés bohemios de Montmartre, la zona

¹³ El pintor declaró: "Creo menos aún en quienes después de mi muerte hablarán en nombre mío o se disputarán sobre mi desgraciado cadáver por la peor y más imperfecta de mis obras. [...] Si se organiza mi triunfo, si ensayan de crear una escuela en mi nombre, díles que nunca han entendido, que nunca han amado lo hecho por mí" (Ors, 1999, pp. 186-187).

¹⁴ Habían de pasar 43 años para que tuviese lugar, en 1917, la mayor exposición de arte francés en España (Brihuega, 1981, pp. 195-196) respecto de la de París, que celebró su primera exposición impresionista en 1874. El panorama artístico en Madrid todavía se encontraba influido por el neoclasicismo, primando las obras de recreación histórica, siendo sólo unos pocos los que recibieran fragmentariamente el mensaje naturalista. Éstos se decantarían por la pintura de paisaje corotiana – conscientes o no de ello –, aunque dicho estilo, más que impresionista, debería denominarse como realista o pre-impresionista. España, que tanto había inspirado a impresionistas como Eduard Manet con autores como Velázquez o Goya, todavía dependía de la academia, que continuaba situando el modelo artístico en Italia. No obstante, Italia iría poco a poco cediendo terreno a Francia (Campoy, 1980, p. 28).

¹⁵ Su nombre se inspira en el bistrot de Montmartre, *Le Chat Noir*, jugando con la expresión española

parisina elegida por los artistas para el desarrollo de su vanguardia artística. En aquel local catalán se conocieron Eugenio d'Ors y Pablo Picasso. Aunque ambos intelectuales compartían una serie de curiosos paralelismos biográficos¹⁶, fue quizá su admiración por Cézanne el elemento que más les unió, siendo determinante para que éste fuese dado a conocer en España y, con ello, la revolucionaria modernidad artística europea. Mientras Picasso contribuyó al desarrollo del mensaje cézanniano como creador, colocándose a la cabeza de la vanguardia europea como español residente en Francia, Ors aplicó el mensaje de Cézanne en España desde el punto de vista teórico, erigiéndose como el organizador intelectual de la vanguardia española.

El revolucionario mensaje estético del pintor de Aix-en-Provence llegaría a España tardíamente, concretamente en 1921, cuando fue publicado el estudio crítico del pintor llevado a cabo por Ors: *Cézanne* (Ors, 1999). A pesar de ello, el mensaje de modernidad del pintor ya había sido interpretado por el catalán quince años antes, cuando éste llegó por primera vez a Francia. Ese interés que Ors mostraría por analizar la vanguardia formaría parte del espíritu cosmopolita del *noucentisme*, movimiento cultural cuyo nombre él mismo acuñaría. El novecentismo, también conocido como Generación del 14, vendría a aglutinar a un grupo de creadores que apostaron por superar los postulados individualistas de la Generación del 98 y trabajar por el sentido colectivo, por el esfuerzo común (Cózar, 1991, p. 402). A pesar de la supuesta objetividad que se atribuye al grupo novecentista, puede decirse que esta biografía literaria de Cézanne es, en realidad, el resultado de la interpretación que Ors hace sobre Cézanne y su obra o, lo que es lo mismo, la particular y subjetiva opinión de Ors sobre lo que el nuevo arte debe de representar. El mensaje del pintor quedará tamizado por la posición ideológica del escritor, de tipo conservadora. Ors hará con su *Cézanne* lo mismo que Zola con su *L'Œuvre*: construir una imagen del pintor con nuevas piezas que deformarían su figura, manipulándola según los intereses particulares del escritor. Ambos literatos tendrían una gran relevancia como teóricos en la conformación de la nueva cultura, por lo que sus particulares interpretaciones de lo que el nuevo arte de Cézanne vendría a representar tendría consecuencias negativas en el correcto progreso del arte, aquel que propugnaba el pintor. El pintor francés acabó apartándose del propio Zola al mostrarse precisamente en desacuerdo con su opinión estética, del mismo modo que el continuador del pintor francés, Picasso, se alejó de Ors por idéntico motivo.

Para Ors, Cézanne descompone la realidad y extrae de ella las piezas fundamentales con las que construir la modernidad pictórica, pero su propósito no es otro que retornar al mundo clásico. Esta vuelta a los principios estéticos de la Antigüedad exigía una purificación por parte del artista contemporáneo, por lo que, según la opinión de Ors, Cézanne buscó desprenderse de todas las enseñanzas recibidas, propias de su tiempo. El impresionismo, movimiento representativo de la época de Cézanne, al ser heredero del romanticismo decimonónico, apostaría por la subjetividad, las impresiones y la improvisación (Ors, 1999, p. 148). Todas estas características, alejaban a Cézanne de su objetivo, diametralmente opuesto. La misión del artista clásico no debía estar en el placer, sino en la perfección. El creador se

"cuatro gatos", para referirse a las pocas personas que acudían.

¹⁶ Tanto Picasso como D'Ors nacieron en 1881, realizaron su primer viaje a Francia en 1906 y, tras regresar en diferentes ocasiones, fijaron finalmente allí su residencia –Ors hasta 1910, cuando regresó a España, mientras que Picasso permaneció toda su vida en el país galo–.

consideraría un constructor guiado por la razón y por la búsqueda de un arte intelectual. Esta concepción le llevaba a la difícil tarea de no tratar de representar la realidad sólo desde su apariencia externa, sino más bien íntegramente, captando incluso aquello que permanecía invisible en su superficialidad. Conocer la realidad del objeto a representar y de las ideas contenidas en él para su correcta construcción en el lienzo. El análisis del objeto en su totalidad le llevaría a estudiarlo desde todos sus puntos de vista, incluyendo los que le podía aportar el propio recuerdo. Este interés por la enumeración simultánea, fácil de solventar en ámbitos como el escultórico o el arquitectónico, encontraba en la pintura la limitación de la superficie plana. De esta contradicción nacerán las luchas de Cézanne por ver plasmado su deseo, reflejado en sus diferentes ensayos pictóricos que vendrán a representar las manifestaciones del arte contemporáneo, siendo decisivos en la gestación del cubismo.

Ors encontraría en el pintor francés la excusa para retornar al Mediterráneo y a Platón, quien afirmaba: "Por la belleza de las figuras no entiendo lo que muchos se imaginan, por ejemplo, cuerpos hermosos, bellas pinturas, sino que entiendo por aquella lo que es recto y circular, y las obras de este género, planas y sólidas, trabajadas a torno, así como las hechas con regla y con escuadra" (Platon, 1871, p. 107). De este modo, veintidós siglos después, Cézanne parecía repetir la misma fórmula platónica para Ors: tratarlo todo en la naturaleza mediante el cilindro, el cono y la esfera (Campoy, 1980, p. 56). Esta síntesis o reducción de los elementos representados a formas geométricas, asociado por Ors con los autores griegos por su rechazo a lo ornamental y su preferencia por la desnudez de los elementos constructivos, será una pieza clave del autor para ligar la tradición con el destino del arte nuevo. Con idéntico propósito, citará la frase de Cézanne, "rehacer a Poussin según la Naturaleza" (Ors, 1999, p. 98), para afirmar a continuación: "Esto quiere decir una conducción del arte por el camino del orden, de la composición, de la racionalidad". Según Ors, Cézanne se inspirará en Poussin como continuador de la tradición clásica, en su preocupación por estudiar la naturaleza siguiendo sus leyes internas, con el rigor de un arquitecto. La intención de Cézanne sería, por tanto, la ideal en la creación de un arte contemporáneo: revelar "las dificultades que puede presentar una obra", así como "los problemas inevitables en la construcción" (Ors, 1999, p. 151). La pintura dejaría ver su armazón, la estructura que quedaría por debajo de las cosas representadas. Utilizando el símil de los rayos X, los ojos del artista serán capaces de penetrar en la epidermis de los elementos para descomponer y desmembrar aquello que los compondría, su esencia: la síntesis de las formas, su visión completa o sus leyes internas. No habría que hablar de una sola realidad sino de diferentes realidades, a través de las cuales se lograría conocer una totalidad única final. El paisaje nuevo sería similar al de un tablero, una cuadrícula cuyas líneas dividirán en diferentes partes la imagen propuesta, traduciéndola a ideas o conceptos. Sobre esta armadura, se montará el resultado pictórico final que devolverá lo analizado a su apariencia convencional, considerablemente modificada.

Tras la muerte de Cézanne, Ors entendía la lógica continuación de sus propuestas en el cubismo de Picasso (Ors, 1999, p. 153), lo cual resulta indiscutible en la actualidad. El movimiento cubista aglutinó las teselas cézannianas dándoles la forma a la que su creador no le había sido posible llegar. Sin embargo, he aquí donde la figura de Eugenio d'Ors presenta su doble vertiente: por un lado, asiste con interés

al inicio del nuevo arte europeo mediante el estudio de Cézanne y de su ambiente, extrayendo lúcidas conclusiones de lo que con ello pretendía y de lo que supuso su legado para aquellos que decidieron continuar su camino. Esto le convierte en uno de los primeros críticos españoles que supo ver lo que el cubismo pretendía, además de ser también pionero en la difusión del nuevo arte en España con la intención de forjar en ella una cantera de creadores de vanguardia. Por otro lado, aunque se reunían todas las condiciones para que su influencia hubiese sido positiva en su país, Ors erró al concluir que todas estas innovaciones eran en realidad un mero tránsito hacia el verdadero arte, una "cuaresma". Ors había elegido a Picasso como la cabeza visible que liderase, desde el cubismo, la "Pascua de Resurrección" de las "tradiciones eternas" (Ors, 2003, p. 81). Aquella fragmentación de la realidad tendría como único fin depurar la imagen pictórica de los errores del arte moderno, restituyendo aquellos valores presentes en el arte tradicional. Para Ors, existía una particular "situación psicológica del mundo", consistente en un "desvío respecto de las virtudes del buen mirar" (Ors, 1999, p. 15). Una "enfermedad" de origen mental, producida por el rechazo hacia los momentos clásicos del arte, cuya potencia y pureza había quedado destruida por el abuso de la abstracción (Ors, 1999, p. 73). Esta particular opinión estética –la misma con la que Ors trataría de articular un nuevo arte en España– tendría su origen en un nuevo movimiento que a su vez estaba germinando en Francia a principios de siglo. Una recuperación de la tradición mediterránea clásica, como forma de vencer cierto pesimismo reinante en la sociedad de finales del s. XIX. El novecentismo de Ors contemplaba a Cataluña como ese "mediterráneo" mítico en el que los mundos griego y romano irían a confluir, personificándose como su heredera directa. No obstante, la novedosa fragmentación de la realidad representada a través del cubismo demostraría con el tiempo una función superior a la de ser un mero mecanismo de deconstrucción de la pintura impresionista. A diferencia del *noucentisme* orsiano, aquella representación innovadora no buscaba trocear la realidad para recomponerla devolviéndole una apariencia clásica, sino todo lo contrario: avanzar y no retroceder en el panorama pictórico.

Como Ors, Picasso también había redescubierto el arte clásico mediante la influencia del citado movimiento francés, lo que daría lugar a su Época Rosa, también conocida como su primer periodo neoclásico (Miller, 2007, p. 50). No obstante, con el tiempo acabaría preponderando en el creador un deseo antinaturalista o antirrealista¹⁷, lo que le haría virar hacia la abstracción. Este cambio de rumbo le puso en contra de Ors y de la corriente estética en auge que el escritor defendía. Con el paso del tiempo, dicha apuesta por la cultura latina acabaría derivando en el auge de ciertas tendencias artísticas e ideológicas arropadas por el fascismo, cuyas consecuencias propiciaron la II Guerra Mundial y la posterior desintegración de las vanguardias. Durante el tiempo en que tanto Ors como Picasso coincidieron en su admiración por el arte clásico, el escritor quiso considerar la amistad de ambos como paralela a la que existió entre Émile Zola y Paul Cézanne, hablando de su "respeto" mutuo como "herederos de una tradición secular, fuese en el orden de la belleza, fuese en el orden del saber" (Ors,

¹⁷ El rechazo del realismo o naturalismo procede de la crítica al positivismo imperante, mediante la revitalización que del idealismo hicieron pensadores como Henri Bergson. Éste, defendió el yo inconsciente e ilógico, su ímpetu vital y creatividad, cuyo estudio sería llevado a cabo mediante la intuición, rechazándose toda explicación científica. La afirmación de la no existencia de lo inefable y lo invisible por parte del positivismo, también fue contrarrestada mediante un progresivo interés hacia ámbitos como el ocultismo o el espiritismo (Miller, 2007, p. 39).

2003, p. 91). Ors-Zola, el pensador, el escritor, y Picasso-Cézanne, el creador, el pintor. Tanto fue así que Ors escribió, como de Cézanne, una biografía sobre Picasso en 1930 (Ors, 2003), considerando a ambos pintores como los dos pilares fundamentales del arte moderno. Ors se sintió en cierto modo el mentor de Picasso – del mismo modo que sucedió con Zola respecto a Cézanne –, tratando de encauzarle hacia el camino que él veía como único correcto y posible: el lenguaje clásico como herramienta fundamental para el arte moderno. Esto supuso irremediablemente la separación del escritor catalán y del pintor andaluz, puesto que las intenciones de Picasso no eran retroceder en el arte, sino hacerlo progresar hacia lo desconocido. Picasso extrajo de su cubismo piezas que en absoluto concordaban con el purismo estético sugerido por Ors, prefiriendo construir con ellas un nuevo capítulo de la historia del arte inédito, una zona de penumbra donde la visión de Ors no llegaba a alcanzar, ni la de tantos otros. La materia del nuevo arte ya no sería aquella compacta, representativa del arte tradicional; ésta quedaría desmembrada en fragmentos que nunca retornarían a su orden original, sino que buscarían un nuevo orden, una nueva identidad. Como diría Francisco Ayala:

Pasado el crepúsculo de un arte lleno de impurezas, la aurora del nuevo pulverizó la realidad, revolviendo sus piezas como fichas de dominó y alumbró obras indecisas, alusivas y nada representativas, abriendo vía a las que hoy son de normal producción en todas las artes (Ayala, 2006, p. 29).

4. Principales teselas o influencias de la modernidad para Picasso en la construcción de su mosaico de vanguardia

Aunque la bibliografía sobre Picasso es extensa y parece que no queda por decir nada nuevo, la figura de este creador todavía puede generar nuevo conocimiento si se la estudia desde un nuevo punto de vista. Éste, aportado por la investigación presente, pondría el foco en cómo la personalidad creadora de dicho artista se gestó dentro de los mecanismos de fragmentación propuestos por la modernidad. Su precedente, Cézanne, había aportado una nueva mirada hacia la realidad desde el arte, fraccionándola. Ahora, Picasso tomará esas partes resultantes y trabajará sobre ellas, enriqueciéndolas con sus propias aportaciones. Esta Tesis, que busca la reconstrucción de la vanguardia artística española a través de los fragmentos de la vanguardia artística europea, precisa de Picasso por ser precisamente el primero en patentar una serie de elementos clave para la conformación del arte nuevo en Europa, los cuales serían asumidos posteriormente en España. Además, sería él mismo el encargado de cerrar el círculo de la vanguardia cuando ésta concluyera entre los años treinta y cuarenta del pasado siglo (Jiménez-Blanco, 2017, p. 15). Las innovaciones originales de Picasso fueron fruto de la modernidad que estaba teniendo lugar en Europa y de la que este creador fue testigo en Francia. La misma modernidad que de alguna manera influyó previamente en la rebeldía de Cézanne. La magistral forma con la que Picasso supo representar esa nueva realidad a través de su arte le convierte no sólo en uno de los artistas de la vanguardia española más sobresaliente, sino tal vez en el artista español más internacional. Aunque pueda considerarse más francés de vanguardia que español –puesto que la mayor parte de su obra la realizó en dicho país–, no hay que olvidar que este *Picasso francés* fue previamente un creador

vanguardia español, y como tal se vio influido inevitablemente por todas aquellas referencias artísticas o fragmentos clave que se dieron cita en Francia durante aquel tiempo de gran ebullición creadora.

Según Francisco Ayala, "esa pura apariencia que es la obra de arte [...] puede fingir todo un bloque de la realidad, o componerse de elementos representativos, elegidos en ella como en un desordenado almacén". Ayala coincide con nuestra propuesta, afirmando que Picasso escoge la segunda vía, "más valiosa y prometedora, pero también más arriesgada", inaugurando con ella el arte nuevo. Con ella, el creador queda liberado y responsable por entero de sus obras", no pudiendo "ampararse en la fidelidad a un modelo, ni seguir preordenadas directrices". Ayala continúa afirmando que la obra del nuevo creador "carece, como totalidad, de modelo en el mundo externo; sólo recibe de él los elementos a integrarla. Y los recibe confusos, caóticos". De todos ellos, habrá de elegir "las piezas necesarias para formar [...] un bello mosaico", obedeciendo a unas "normas especiales", bajo las que su producción se muestra "como el más homogéneo y coherente edificio lógico" (Ayala, 2006, pp. 25-26). Podría decirse que, para que Picasso elaborase el rompecabezas del arte nuevo, tuvo previamente que construir su propio mosaico, compuesto de aquellas teselas que le inspirarían; éstas, pueden sintetizarse en cinco: Cézanne y su búsqueda de la síntesis óptica en el plano pictórico; la temática del grupo de mujeres desnudas como herencia; el arte ibérico y africano y su ruptura con la tradición estética occidental; la geometría no euclídea y la cuarta dimensión, que definirían la simultaneidad espaciotemporal pictórica; la revolución tecnológica como nueva aliada de la vanguardia. A su vez, estas cinco teselas podrían agruparse en tres grupos principales: los antecedentes históricos del arte que habían posibilitado el presente estético actual; los cambios sociales, culturales y tecnológicos que estaban teniendo lugar en el mundo; las personalidades europeas que conoció y con las que trabó amistad. Estos factores constituyeron el conjunto de conocimientos y experiencias vitales del Picasso de aquella época y condicionaron su vida y su creación. Dora Maar los resumiría de la siguiente manera: "El poeta o poetas que le servían de catalizador, el lugar en el que vivía y el círculo de amigos que le proporcionaba la admiración y comprensión de las que nunca tenía dosis suficientes" (Miller, 2007, pp. 13-14).

Del primer elemento, "el poeta o los poetas que le servían de catalizador" se deduce una poética no sólo literaria sino abierta al resto de ámbitos estéticos, destacando el pictórico; Picasso no sólo se limitó a los creadores y a las creaciones de su tiempo, sino también a lo ya consagrado por la historia. De entre todos ellos, Cézanne se revelaría como el más determinante de todos, pues a partir de su obra Picasso decidirá articular la suya propia. Pero, para llegar a Cézanne, hay que comprender lo que éste creador, junto a otros como Gauguin, representaba para Picasso: la idea del artista mitad genio mitad mesiánico, que será capaz en su soledad de crear un nuevo arte capaz de tratar aquellas cuestiones de la realidad nunca mostradas hasta entonces. Todo ello quedará resumido de alguna forma en la nueva imagen que Nietzsche concebirá del artista y que tendrá una gran influencia en los jóvenes creadores de finales del s. XIX y principios del XX. Picasso probablemente tendrá acceso a este filósofo gracias a su amigo Casagemas, con el que realizará su primer viaje a Francia precisamente impulsados por el mensaje de aliento que encontrarán en los textos del escritor nihilista (Jiménez-Blanco, 2017, p. 25) y en las

esperanzas que este país les ofrecía para dar rienda suelta a sus inquietudes artísticas. La apelación nitzscheana a "explosivos procesos artísticos, a una expresión sin trabas y a una concepción del artista como fuerza heroica, desafiante" y "cargada de Voluntad de Poder" capaz de "derrocar los estilos aceptados" conduciría a Picasso a su autorrealización como creador único y sin precedentes (Miller, 2007, pp. 25-26). Por encima de Gauguin, Cézanne personificaba estas cualidades para Picasso, por lo que lo convertiría en su guía espiritual y, su revolucionario legado, aquello a lo que aferrarse tras abandonar España¹⁸. La intención de Picasso por continuar el trabajo de Cézanne conllevaría descartar lo aprendido durante su etapa de formación para poder desarrollar un arte inédito y no sujeto a la herencia cultural; tras esto, comenzó a aplicar algunos de los elementos propuestos por el artista de Aix, como el uso de asuntos pictóricos de la tradición utilizados como excusa para la experimentación, la geometrización y división por planos o la supresión del color y la luz; de destacar uno por encima de los demás, sería el intento por superar los límites que la pintura ofrecía a la hora de mostrar la realidad íntegramente, en todos sus aspectos y facetas. El malagueño llevó más allá esa deconstrucción de la realidad cézanniana, tomando para sí cada uno de sus elementos y reorganizándolos para mostrarlos en un único plano, en su totalidad. Esta revolucionaria síntesis óptica –buscando aunar los diferentes puntos de vista de la realidad, prolongando los intentos iniciados por quien el propio Picasso consideraba como su "único y verdadero maestro"– (Brassaï, 1964, p. 125), vino a constituir lo que los críticos contemporáneos denominarían como "visión simultánea". La historia del arte se encontraba ante su tercera gran revolución óptica: la primera, la liderada por Tommaso Masaccio durante el Renacimiento, donde por primera vez se adaptaron las leyes de la pintura a las de la perspectiva científica y la pintura pudo, al fin, liberarse de la limitadora bidimensionalidad para encontrar la perspectiva en la representación. La segunda, la llevada a cabo por Cézanne, buscando múltiples puntos de vista que rompieran con la única perspectiva de Masaccio. Y, por último, la que Picasso abanderó en pos de la abstracción.

Pero Cézanne no sólo estuvo presente en Picasso a través de su filosofía, sino también de su estilo, el cual no era sino resultado de su pensamiento. En este sentido, cabe resaltar la fijación del creador español por una temática muy cézanniana: el grupo de mujeres desnudas, como las bañistas que el francés tantas veces pintó. No obstante, dicho asunto había sido obtenido a su vez por Cézanne de la tradición pictórica, la cual perseguía reflejar a través de éste el ideal femenino, cuyas características irían variando dependiendo de los gustos de cada época. Del mismo modo que Cézanne se valió de la historia de la pintura para construir su propio imaginario, Picasso utilizó a Cézanne para conformar el suyo propio (Miller, 2007, p. 119). Además de la decisiva influencia del francés, en el bagaje pictórico e intelectual de Picasso habría otros creadores y obras que irían conformando los cimientos de la construcción que estaba erigiendo. Referencias pertenecientes a la tradición pasada y a la época presente que le tocó vivir, todas ellas asociadas al asunto pictórico citado. La segunda fuente, tras Cézanne, sería Ingres, del cual se celebró en 1905 una retrospectiva a la que Picasso asistió; en ella, pudo contemplar *El baño turco* (Fig. 63),

¹⁸ Picasso abandonó España al no encontrar las condiciones para desarrollar su creatividad: episodios como el abandono de sus estudios en la Real Academia de San Fernando debido al desánimo, o el intento de editar la revista *Arte Joven* en Barcelona, que acabó cerrándose tras unos pocos números publicados, le hicieron decantarse por el animado ambiente artístico de París. Tras un primer viaje a la ciudad en 1900, se trasladó allí definitivamente cuatro años después (Penrose, 1989, p. 48).

que había permanecido oculta durante cuarenta años y que destacaba por el erotismo y sensualidad de las mujeres retratadas en una atmósfera exótica por su orientalista. Ese mismo año, conocería al único pintor a quien admiraría y con el que rivalizaría al mismo tiempo: Henri Matisse, líder por aquel entonces del movimiento fauvista y tercera de las fuentes picassianas. Concretamente su obra *La alegría de vivir* (Fig. 62), cuya visión debió de recordarle a Picasso el cuadro de Ingres, pues el mismo tema parecía repetirse: un conjunto de mujeres desnudas, aunque en este caso situadas en un ambiente bucólico. En ese mismo 1906, Picasso conoció otra obra de similar asunto pictórico, aunque de connotación religiosa: *Visión del Apocalipsis* (Fig. 61), de El Greco. Estos cuatro ejemplos –los grupos de mujeres de Cézanne, Ingres, Matisse y El Greco– quedarían alojados en la recámara Picassiana, como diferentes partes encajadas en un tangram temático. A pesar de ello, aquel tema, aquella bala, necesitaba una nueva apariencia estética con la que ser disparada. El impulso que finalmente haría que Picasso apretase el gatillo sería precisamente el ansia de superar a Matisse. Su citada pintura había sido considerada en 1906 como la obra más avanzada del momento, y Picasso había aceptado esta declaración como un desafío, trabajando por desbancar a Matisse de su puesto. El fauvismo era una "insurgencia libre" que, sin embargo, no había logrado una nueva representación. Tendría que llegar Picasso para conseguirla, con la propia concepción del nuevo arte que quería desarrollar (Gómez de la Serna, 1968, p. 42).

Una vez articulados los elementos de la tradición, Picasso decidió tomar la piedra utilizada por Cézanne para romper con ella. La cuestionó y trató de ir más atrás de lo ya establecido para reducir la realidad a sus partes conformadoras más esenciales. En esta decisión, jugarían un papel fundamental dos importantes acontecimientos: el primero de ellos, la toma de contacto con la obra revolucionaria y rompedora de Gauguin. Aunque nunca fue citado por Picasso como referencia en su empleo del "primitivismo como arma de liberación", la influencia de este creador impresionista en el malagueño es clara (Jiménez-Blanco, 2017, p. 26). Gauguin representa para Picasso el genio a través de "la figura del artista perfecto" que reúne las características de "un modelo de humanidad que sobrepasa los límites de lo meramente humano". Un "Dios hacedor y constructor de una realidad que, aparentemente subjetiva, pretende alcanzar la objetividad absoluta", ofreciendo "bajo la forma de arte" la "verdadera esencia de la realidad" o "aquellos aspectos de la realidad que la mera apariencia encubre". Aquel capaz de enfrentarse a las convenciones o normas que dificultan su tarea o que censuren su naturaleza o "íntima necesidad" (Jiménez-Blanco, 2017, p. 25). Gauguin encaja con la imagen exaltada del artista como superhombre que Picasso aprendió de Nietzsche, probablemente a través de su amigo Casagemas (Jiménez-Blanco, 2017, p. 25). Gauguin sería la referencia clave con la que lograría dar forma a su concepción renovadora del grupo de mujeres desnudas. Como lugar de trabajo escogió Gòsol, trasladándose allí durante el verano de 1906 con Fernande Olivier. Como Gauguin haría con Tahití y la Polinesia, Picasso elige este lugar por sus características como espacio "incontaminado" e "inocente", donde poder experimentar libremente, alejado de los condicionantes de la civilización moderna. La creación en soledad, derivada de la necesidad de producir algo nuevo y alejado de toda corriente estética aceptada socialmente, remite a Cézanne, pero también a Gauguin. De éste extrae también la búsqueda del primitivismo y de su pureza (Jiménez-Blanco, 2017, p. 33). Picasso no sólo toma prestado el espíritu

romántico de este creador impresionista, sino también determinados aspectos de su estilo, como la simplificación de las formas o la subjetivización del color para dotar a las obras de un aspecto tribal, pues tanto Picasso como Gauguin admiraban la frescura de este arte primigenio. Durante este periodo, realizó innumerables bocetos de su pareja que acabaron tomando forma en una obra final, *El harén* (Fig. 60). Olivier quedaría multiplicada en cinco figuras o visiones, conformadoras del grupo femenino del óleo (Miller, 2007, pp. 54-55). Su título relaciona de forma evidente su temática con la de *El baño turco* de Ingres, al mismo tiempo que su composición se encuentra directamente inspirada en los cuadros citados. Por su estilo, el lienzo pertenece todavía al periodo rosa de Picasso, cuya base neoclásica explica la elección de la temática y la influencia de determinados creadores de la tradición artística.



Figs. 60-63. Pablo Picasso, *El harén*. 1906. El Greco, *Visión del Apocalipsis*. 1609-1614. Henri Matisse, *La alegría de vivir*. 1906. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *El baño turco*. 1863.

El segundo acontecimiento será el descubrimiento de las fuentes de ese arte primitivo al que aludía Gauguin. En mayo de 1906, Picasso asistiría a la exposición de relieves ibéricos recientemente descubiertos en Osuna, realizada en el Louvre. La arqueología volvía a poner en valor elementos de culturas que hasta el momento habían sido desatendidas. Los rostros pétreos similares a máscaras descubrieron a Picasso una rudeza primitiva hasta entonces inédita que comenzaría a estudiar. Esta influencia ibérica encontraría su continuidad en junio de 1907 cuando, animado por Derain, Picasso realizase su primera visita al Museo Etnográfico del Trocadero. En sus salas de arte africano, descubriría algo revelador: el arte africano y sus trazas todavía más duras. Si Picasso había conocido el arte egipcio y primitivo

durante sus visitas al Louvre en 1901, las exposiciones de esculturas ibéricas y africanas le llevó incluso a convertirse en coleccionista de estas piezas, como Derain (Fig. 64). Observando las fotografías de sus respectivas colecciones, es fácil comprender cómo los diferentes fragmentos de arte primitivo que atesoraron acabaron siendo trasladados a su propia estética de vanguardia¹⁹.

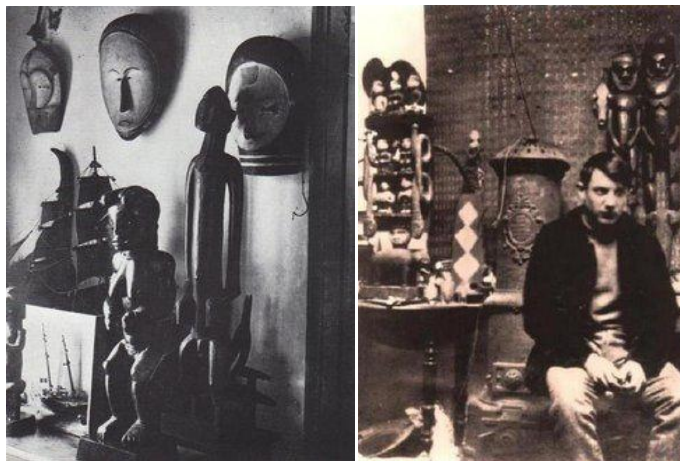


Fig. 64. Comparativa entre los estudios de Derain y Picasso: Anónimo, Fotografía del estudio de André Derain. 1912-1913. Frank Gelett Burgess, *Pablo Picasso en su estudio de Bateau-Lavoir*. 1908.

En este nuevo primitivismo, el concepto a representar tenía preferencia respecto a la mera representación naturalista, tan propia del arte occidental; dicho principio interesará sobremanera a Picasso, empleándolo en la construcción del futuro ideario cubista: éste nuevo arte buscaría la descomposición racional y geométrica de cada una de las partes representativas y constitutivas de la realidad, a imagen del arte africano. Como precedente, Picasso tuvo en cuenta la recomendación de Cézanne, su maestro espiritual, de interpretar la naturaleza "a partir del cilindro, la esfera o el cono, no para simplificar las formas, sino para que los propios objetos crearan su espacio" (Duran, 2008, p. 181). Como diría Apollinaire, Picasso había descubierto "el arte de pintar nuevos conjuntos con elementos no tomados de la realidad de la visión, sino de la realidad de la concepción" (Miller, 2007, p. 56). Esta fragmentación y síntesis de las formas pictóricas conduciría inevitablemente hacia el arte abstracto —el más avanzado del momento—, aunque el cubismo mostró siempre una dependencia del realismo, del mundo material. La unión de arte figurativo y antinaturalista inauguraba un próspero porvenir en el nuevo arte del s. XX (Stangos, 2000, pp. 55-56). No obstante, las experimentaciones pictóricas sobre la geometrización del cuerpo habían tenido en la historia del arte importantes precedentes. Es el caso de Alberto Durero y sus *Cuatro libros sobre la proporción humana* que, editados en 1528, presentaban el cuerpo en movimiento y desde distintos puntos de vista, llegando a reducir sus partes a poliedros o figuras geométricas tridimensionales (Duran, 2008, p. 105) (Fig. 67).

¹⁹ Derain, que abandonó el círculo fauvista para acercarse a Picasso y a sus métodos de creación más conceptuales, recorrió previamente junto a Matisse idéntico camino que el malagueño. Ambos franceses asistieron a la exposición de obras ibéricas y también se sintieron influidos por el arte africano, precediendo a Picasso incluso en su colección de *art nègre*. Picasso conoció los resultados de ello en la exposición del Salón de los Independientes del 20 de marzo de 1907, donde se expusieron obras como *Desnudo azul* de Matisse —cuyo subtítulo, *Recuerdo de Biskra*, ciudad al norte de África, evidencia la fuente— o *Las bañistas* de Derain, cuyas figuras poseen unas formas procedentes de este primitivismo.

Con este nuevo fragmento encajado en su mosaico de influencias, la labor de Picasso se detuvo. El creador necesitaba una nueva pieza de inspiración para continuar desarrollando su pintura. Sería entonces cuando entraría en acción el segundo factor enumerado por Dora Maar: "el lugar en el que vivía": la modernidad europea y su capital, Francia. Puesto que la empresa que se había propuesto emprender era bien ambiciosa –liderar la vanguardia artística conduciendo al arte por nuevos derroteros– Picasso consideró que si el arte no quería quedarse atrás, debía salirse de su propio ámbito para entrar en contacto con las demás ramas del saber, como sucedió durante el Renacimiento. El arte debía de ser intelectual o no ser, pues así consideraban los integrantes cubistas su movimiento. En este sentido, debió de resultar bien sugerente aquel mundo en constante transformación, consecuencia de los avances que estaban teniendo lugar en campos como el de la filosofía, la ciencia, las matemáticas o la tecnología (Miller, 2007, p. 14). De todas estas porciones de conocimiento se haría portadora la intelectualidad de Francia, cuyos integrantes más inquietos acabarían reuniéndolas, poniéndolas en común durante su convivencia con Picasso, en Montmartre. Esto llevaría al tercer factor enumerado por Dora Maar: "El círculo de amigos que le proporcionaba la admiración y comprensión de las que nunca tenía dosis suficientes". Picasso entabló amistad con algunos de los creadores más influyentes del momento, discutiendo con ellos todas las novedades culturales que estaban sucediendo en Europa desde su epicentro cultural, París. Ello produjo una retroalimentación creativa que redundaría en cada una de sus trayectorias vitales y profesionales. Si bien en un primer momento los lugares escogidos por Picasso para estas reuniones fueron los cafés, con el paso del tiempo trasladaría este escenario al de su propio estudio: el número 13 de la Rue Ravignan, rebautizado con el nombre de *Bateau-Lavoir*²⁰. Allí se reuniría el grupo denominado como *La bande à Picasso*²¹. En la puerta de este "laboratorio de ideas" (Miller, 2007, p. 35) Picasso colgaría un cartel con la siguiente inscripción: *Rendezvous des poètes* (lugar de encuentro de poetas). Dicha sensación de comunidad artística, donde un grupo de creadores se sentía capaz de cualquier cosa ante la sensación de que algo nuevo iba a tener lugar en el arte²², tenía su razón de ser en el momento que se encontraban viviendo, donde los avances que estaban teniendo lugar en todos los ámbitos parecían prometer que todo podía ser posible. Concretamente, el campo de la ciencia sería uno de los más atractivos por sus nuevos descubrimientos, y Picasso se valdría de ellos para salir de su estancamiento creativo y concluir su lienzo (Miller, 2007, pp. 13-14). Su taller se convirtió en un "laboratorio" científico en el que poder diseccionar la tradición artística y efectuar nuevas operaciones con las piezas del nuevo arte.

La primera de las novedades por las que se interesaría Picasso tendría lugar en las matemáticas, y se la daría a conocer un miembro de *la bande à Picasso*: Maurice Princet. Este actuario de seguros comenzó a visitar el estudio durante la primavera de 1907 y allí le explicaría al pintor ciertas teorías revolucionarias relativas a

²⁰ El inmueble se conocía originalmente como *Maison du Trappeur* (*La casa del trampero*), por su similitud con las cabañas de los tramperos en Alaska; Max Jacob, amigo de Picasso, lo rebautizó como *Bateau-Lavoir* (*barco-lavadero*) porque su forma de madera irregular y destartada recordaba la de los barcos anclados en el Sena, utilizados como lavaderos (Miller, 2007, p. 30).

²¹ En el *Bateau Lavoir* se dieron cita figuras como la de Fernande Olivier- quien fue su pareja- o Guillaume Apollinaire y André Salmon, quienes tenían alquilados estudios en el edificio (Miller, 2007, pp. 30-34). Además de éstos, en el grupo de Picasso también tuvieron cabida Max Jacob o Alfred Jarry.

²² En 1922, Salmón define aquellos días como en los que "todo es posible, todo es realizable, en cualquier cosa y en cualquier lugar" (Salmon, 1922, p. 45).

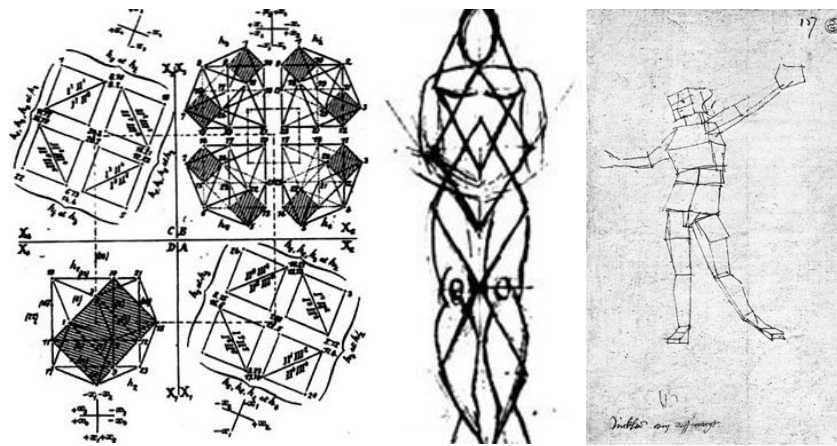
la geometría no euclidiana y la cuarta dimensión. Jules-Henri Poincaré, físico y matemático francés, las había desarrollado en su libro *La science et l'hypothèse* (Poincaré, 1963), escrito en 1902 y muy divulgado en su tiempo. Esta obra pretendía demostrar la relatividad del conocimiento al plantear nuevas propuestas geométricas – como la cuatridimensional – capaces de desbancar al tradicional uso de la geometría tridimensional euclídea, que había sido empleada como única posible hasta el momento. Poincaré elaboró un sistema filosófico denominado como "convencionalismo", que explicaba cómo construir cualquier clase de geometría en cualquier número de dimensiones. La cuarta dimensión, al no encontrarse al alcance de quienes pertenecían al mundo tridimensional, se asociaba con el trascendentalismo y el espiritismo, así como con el concepto teosófico de "visión astral" o "plano astral" (Miller, 2007, pp. 129-132). Quien poseía este tipo de visión, podía acceder a la representación verdadera y absoluta de un objeto. Situando el objeto en dicho plano, podían verse todos sus ángulos a la vez resultando prácticamente irreconocible. No existía, por tanto, ninguna perspectiva, al contrario que en la visión física anterior (Miller, 2007, p. 129).

Con la intención de visualizar su nueva propuesta geométrica, Poincaré se valió curiosamente de una descripción de tipo pictórica. Ésta, probablemente sería incluida por Princet dentro de sus enseñanzas a Picasso, influyéndole en la elaboración de la imagen cuatridimensional de su cubismo:

Las imágenes de los objetos exteriores vienen a pintarse sobre la retina, que es un cuadro de dos dimensiones; son *perspectivas*. Pero como esos objetos son móviles y como también lo es nuestro ojo, vemos sucesivamente distintas perspectivas de un mismo cuerpo, tomadas desde varios puntos de vista distintos [...]. Lo mismo que se puede hacer sobre un plano la perspectiva de una figura de tres dimensiones, se puede hacer la de una figura de cuatro dimensiones, sobre un cuadro de tres (o de dos) dimensiones. Esto no es más que un juego para el geómetra. También se pueden tomar muchas perspectivas de una figura desde muchos puntos de vista diferentes [...]. Imaginemos que las distintas perspectivas de un mismo objeto se sucedan unas a otras (Poincaré, 1963, pp. 73-74).

Otro libro en el que se inspiró Princet fue el *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions* (*Tratado elemental de geometría cuatridimensional*) de Esprit Jouffret, de 1903 (Fig. 65). Éste revisaba las teorías –incluidas las de Poincaré– sobre la cuarta dimensión, aportando ilustraciones geométricas que incluían tantas facetas como las que más tarde incorporaría a sus obras Picasso (Henderson, 1983, pp. 67-72). Princet consiguió interesar a Picasso en las nuevas ideas sobre el espacio gracias a su interpretación matemática desde un punto de vista artístico (Metzinger, 1972, p. 43). Las enseñanzas del actuario le sirvieron a Picasso para meditar sobre la geometría, previamente presente en las trazas del arte primitivo (Fig. 66). Picasso supo comprender que lo que Poincaré planteaba, con su cuarta dimensión, debía de aplicarse en el arte de forma diferente, no mediante la sucesión de las diferentes perspectivas sobre un lienzo sino, más bien, mostrando simultáneamente todas ellas en el espacio. La idea de simultaneidad picassiana trascenderá a la de Cézanne –que representa a la vez diferentes perspectivas de una misma escena– e incluso a la de los impresionistas –que muestra sucesiones de representaciones estáticas–. La

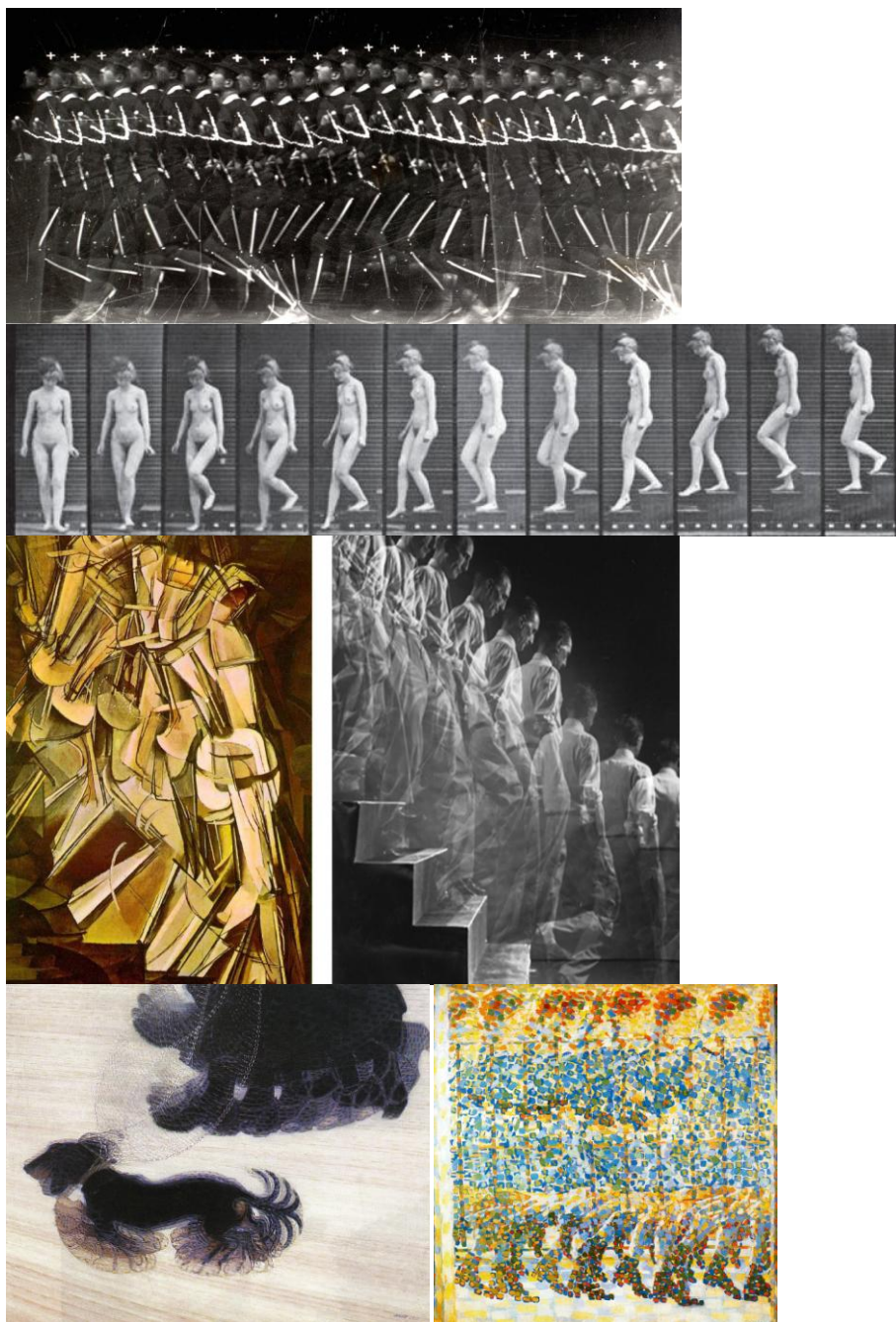
radicalidad de la simultaneidad de Picasso estriba en que sus puntos de vista son absolutamente distintos y, en general, construyen el objeto representado. Picasso no sólo trabajó en la simultaneidad espacial, sino que además buscó reproducir diferentes momentos temporales en una misma obra, trabajando sobre la cuarta dimensión. Asimismo, las mismas teorías de Poincaré traducidas al alemán – concretamente, aquella que afirmaba que no había espacio ni tiempo absoluto (Poincaré, 1963, pp. 91-92)– serían fundamentales en el descubrimiento de la relatividad por Albert Einstein en 1905. La fuente inspiradora del pensador francés fue decisiva para revolucionar los campos de la ciencia y del arte, logrando que ambos se retroalimentaran por medio de la creatividad. De un lado, la experimentación con la geometría como lenguaje del nuevo arte; de otro, el tiempo y la simultaneidad para una nueva concepción de la ciencia. Ambos defendieron lo engañoso de las apariencias, abriendo la puerta a nuevos mundos desconocidos (Miller, 2007, pp. 16-17).



Figs. 65-67. Esprit Jouffret, *Icosaedro cuatridimensional*. 1903. Pablo Picasso, *Desnudo de pie con las manos juntas (estudio de proporciones)*. 1907. Alberto Durero, *Hombre estereométrico*. 1523.

Tras las matemáticas, Picasso extrajo de la ciencia otras novedades para su fin creador, relacionadas en este caso con la tecnología. Ésta, modificaría el concepto espacio-temporal con la invención de la nueva telegrafía sin hilos o de los nuevos medios de locomoción más rápidos, como el aeroplano o el automóvil; asimismo, el descubrimiento de los rayos X –que desdibujaban la diferencia entre las dos y las tres dimensiones, convirtiendo objetos opacos en transparentes– y de la radioactividad, permitieron visibilizar elementos ocultos para la percepción humana. Para Picasso, esto resultaría bien útil en su tarea de ofrecer, como su admirado Gauguin, "aquellos aspectos de la realidad que la mera apariencia encubre" mediante "su concepto del arte como imagen abstracta de la realidad" (Jiménez-Blanco, 2017, pp. 25-35).

A su vez, la invención de la fotografía y del cinematógrafo permitió condensar el espacio y el tiempo en una sola instantánea o en un único fotograma, ofreciendo facetas de la realidad difíciles de captar por la limitación de la visión humana. Así, por ejemplo, Étienne-Jules Marey y Eadweard Muybridge realizaron secuencias de movimientos en un sólo fotograma o sucesiones de fotografías apenas espaciadas entre sí (Figs. 66-67).



Figs. 68-73. Etienne-Jules Marey, *Hombre-segmento*. 1880. Eadweard Muybridge, *Detalle de Mujer bajando escaleras*. 1887. Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera*. 1912. Eliot Elisofon, *Marcel Duchamp bajando una escalera*. 1952. Giacomo Balla, *Dinamismo de perro con correa*. 1912. *Niña corriendo por el balcón*. 1912-1913.

Picasso se valdría de todos estos descubrimientos para experimentar con la creación pictórica de imágenes capaces de aunar diferentes puntos de vista y momentos en el tiempo. Seis años después, Marcel Duchamp potenció este recurso en su *Desnudo bajando una escalera*, ya con el cubismo y el futurismo desarrollados. En esta obra, Duchamp enfoca el problema de la representación del movimiento condensando diferentes momentos de una acción desarrollada por un cuerpo, como sucede en las imágenes de *Mujer bajando escaleras* de Muybridge (Figs. 69-70). Además, reduce al trazo a una línea, centrándose en lo íntimo, defendiendo que un artista podía utilizar cualquier cosa —un punto, una línea, el símbolo más o menos

convencional— para expresar lo que quería decir (Tomkins, 2006, pp. 91-92). A este respecto, conviene comparar dicha obra con las imágenes de *Hombre-segmento* — título ya de por sí sugerente— de Marey (Figs. 68 y 70). Cuarenta años después, Duchamp fue fotografiado por Eliot Elisofon adoptando los mismos gestos que el personaje de su cuadro (Fig. 70). El fotomontaje realizado por Elisofon evidencia a su vez la relación de la obra de Duchamp con la de Marey (Figs. 68 y 71). Además de Duchamp, los futuristas tomaron como referencia la cronofotografía para "investigar la forma que expresa la continuidad en el espacio". Creadores como Giacomo Balla, con *Dinamismo de perro con correa* (Fig. 72) o *Niña corriendo por el balcón* (Fig 73), así como Umberto Boccioni con *Formas únicas de continuidad en el espacio* representaron mosaicos conformados por figuras repetidas un determinado número de veces, uniendo e incluso difuminando estos fragmentos entre sí de forma sucesiva o en secuencia representando el movimiento, la rapidez (Duran, 2008, p. 160).

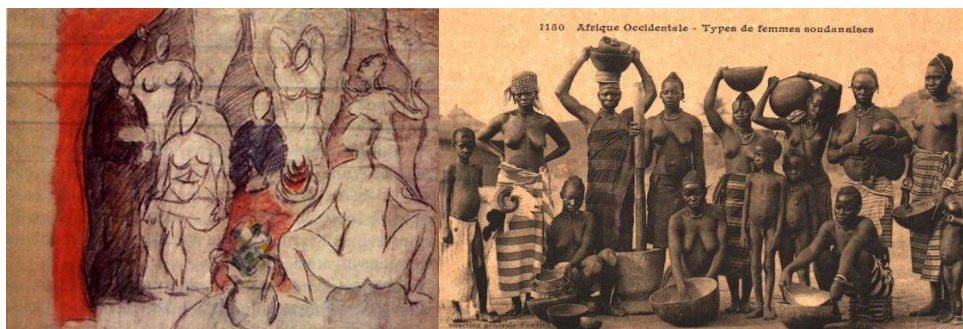
Por otro lado, las escenas fantásticas presentes en los filmes de Georges Méliès también debieron de inspirar al pintor, los cuales se sabe que comenzó a visionar casi semanalmente desde 1904, en las sesiones de la sala de la Roue de Douai. Las imágenes imposibles de cuerpos partidos y desmembrados mágicamente — como las ofrecidas en su film *Match de prestidigitation* (Fig. 74) debieron inspirar al pintor los cuerpos descompuestos de su cubismo (Miller, 2007, p. 145). Como último dato, se conoce que en 1912 Picasso acarició la idea de realizar un film con el que dinamizar las formas plásticas, plasmando la representación plástica del cambio y el movimiento planteada por el cubismo (Gubern, 1999. p. 154).



Fig. 74. Georges Méliès, Fotograma de *Match de prestidigitation*. 1904.

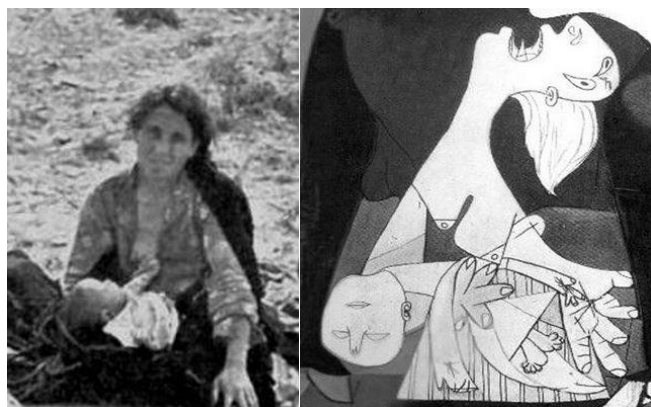
La fotografía fue, para Picasso, tanto modelo como medio de creación. De él se conservan unas imágenes fotográficas pertenecientes a su archivo particular, adquiridas o realizadas por él mismo durante aquel tiempo. En el primer caso, destacan una serie de postales que el creador tomó como referencia para la realización de las figuras de su cuadro (Fig. 75), como aquellas que presentan a grupos de mujeres del África Occidental a principios de siglo (Fig. 76), cuya relación con el primitivismo estudiado por Picasso es clara.

La repercusión que la fotografía tuvo en la creación artística queda de relieve en el caso concreto de las postales. Éstas podían ser adquiridas fácilmente y resultaban bien sugerentes para los creadores, pues mostraban fragmentos de exóticas y desconocidas realidades que podían a su vez fragmentarse por el artista con el fin de otorgarles un nuevo sentido. Un sentido propio.



Figs. 75-76. Pablo Picasso, Estudio para *Las señoritas de Aviñón*. 1907. Edmond Fortier, Postal sobre tipos y costumbres africanas. 1906.

Del mismo modo, los fragmentos de imágenes aparecidas en periódicos, revistas o anuncios podían ser apropiadas por el creador para su particular propósito. Recientemente, el crítico de arte Alain Moreau demostró la influencia que determinadas imágenes aparecidas en la prensa tuvieron en Picasso durante la realización del *Guernica*. Concretamente, la imagen de una mujer dando el pecho a su hijo, realizada por Norman Bethune durante "La Desbandá" de Málaga, se equipara por su parecido con el fragmento pictórico de la obra de Picasso de idéntico asunto (Figs. 77-78). Si bien Picasso tuvo en cuenta este episodio acontecido en su tierra natal durante la guerra civil, según Moreau Picasso finalmente escogería finalmente el otro episodio bélico acontecido en el País Vasco por "oportunistismo", pues tuvo mayor repercusión en Europa (López, 2017).



Figs. 77-78. Norman Bethune, Fotografía de *La Desbandá*. 1937. Pablo Picasso, Detalle de *Guernica*. 1937.

En el segundo caso, el Picasso fotógrafo queda patente en una serie de instantáneas propias en las que demuestra un perfecto dominio del oficio fotográfico a través del uso de determinados trucajes o de retoques llevados a cabo mediante la intervención pictórica en las propias instantáneas. Por aquel tiempo, la fotografía había llegado a situarse a la altura de las demás artes gracias a movimientos como el pictorialismo. También cabría destacar el uso de la fotografía por parte de Picasso para retratar los escenarios que después pintaría –y cuyas fotografías servirían de modelo–, o la realización de instantáneas como forma de documentar la evolución pictórica de sus obras²³.

²³ Picasso afirma: "Sería muy interesante fijar fotográficamente no sólo las fases de un cuadro, sino sus metamorfosis. Posiblemente se podría atisbar la trayectoria que sigue la mente al ir concretando su sueño" (Bernadac y Michael, 1998, p. 31).

Para la construcción de este *collage* del nuevo arte, de esta vanguardia hecha de diferentes elementos representativos de la modernidad, Picasso precisaba de un último factor imprescindible: la colaboración con otras disciplinas del ámbito de la cultura con el fin de una retroalimentación recíproca. El español llegaría a la conclusión de que la creación sin límites que buscaba podía ser potenciada y enriquecida gracias a otros ámbitos que tradicionalmente habían sido ajenos al arte pero que, sin embargo, precisaban del factor creativo para existir. Ello le había llevado a interesarse por otros campos, como el científico, extrayendo de las tertulias culturales en las que participaba aquellos elementos que le podían interesar para desarrollar su propuesta. No obstante, hasta ese momento sólo se había visto beneficiado el propio trabajo de Picasso; era preciso devolver, en un acto desinteresado, lo recibido, construyendo puentes con otras disciplinas, aportándoles el propio conocimiento del cubismo.

5. El ámbito escénico como espacio fragmentado para la vanguardia: el nuevo arte y su construcción interdisciplinar

El intercambio de conocimientos buscado por Picasso tenía como precedente la formación humanística de los creadores del Renacimiento. En este sentido, la vanguardia europea del s. XX acabaría pareciéndose a aquella cultura que tuvo lugar cinco siglos antes en Italia. No obstante, Picasso no sería el artífice de este propósito; el clima cultural originado en Francia sería propicio a este tipo de pensamiento entre los creadores que lo integraban. La búsqueda de un arte total, en la que cada pudiesen convivir cada uno de los lenguajes conformadores de la cultura de la modernidad, precisaba de planteamientos de una complejidad y amplitud superiores a los tradicionalmente empleados.

5.1. La descomposición de la realidad mediante el "cubismo literario" de Picasso y Apollinaire

Si bien el arte de vanguardia acabaría considerándose como un nuevo tipo de "lenguaje" plástico, la propia literatura como sistema de comunicación verbal y escrito pronto encontró en la estética de vanguardia una forma de experimentar con su contenido a través de una actitud formalista o visualista. Es decir, el texto buscaría convertirse en imagen. Dicho propósito no sería en realidad algo novedoso, pues desde el antiguo Egipto escribir y pintar eran una misma cosa, una misma palabra. Las palabras "no estaban descompuestas en letras que son transcripción de sonidos, sino representadas por jeroglíficos figurativos". Lo que en realidad hacía la vanguardia, por tanto, era cuestionar el posterior "divorcio" llevado a cabo entre "la representación de las cosas y el nombre que llevan" (Aragon, 2001, p. 11). La escritura, que hasta ese momento había dado preferencia a la abstracción, dejaba con la poética del nuevo arte de dar preferencia a la significación inmediata de la palabra, a ser mero vehículo de un sentido o medio sustitutivo de la transmisión oral, para convertirse en generador de múltiples sentidos "superpuestos, cruzados". En este sentido, Mallarmé puede considerarse como el iniciador de una nueva poética que buscaría alejarse del

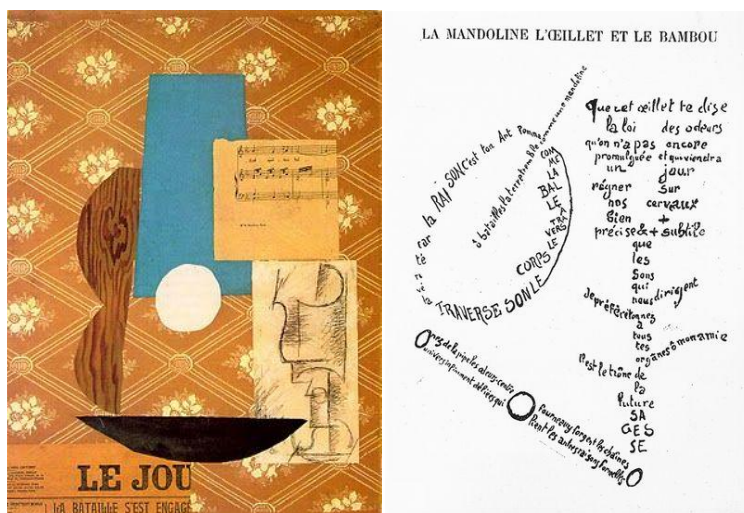
realismo imperante para buscar un particular carácter mágico. La poesía propuesta venía a reivindicar su propio metalenguaje, construido mediante la disolución de la forma lingüística, la fragmentación de la sintaxis, la palabra o la letra. Al separarse de su significación, el lenguaje se convertía en un objeto con cuyas cualidades estéticas se experimentaría. La caligrafía valoraría las cualidades materiales o gráficas de sus signos –la tipografía, el color, el espacio escrito o en blanco– como herramientas constructivas de una forma visual. A través de su carácter plástico, estos fragmentos participaron de un juego en el que se trataría de liberar al creador del raciocinio lógico, apostando por un lenguaje de valor simbólico. Sus componentes se convertían en "material objetivo de transformación", los cuales –una vez configurado el poema– podían prescindir del propio poeta al adquirir autonomía propia. El poema tendría la capacidad de recrearse a sí mismo sin necesidad de su autor, a partir del "impacto" entre sus elementos, como si éstos tuviesen vida propia. Según el francés, la ruptura del orden dado tradicionalmente a los "trozos" literarios –su "unidad artificial"– suspendía su "disposición fragmentaria", posibilitando la existencia de un arte genial y anónimo (Mallarmé, 2002, pp. 98-99). A su vez, el arte encontraría su propio paralelismo con las teorías de Mallarmé al lograr que sus propios elementos conformadores se liberasen de su dependencia de la figuración y adquiriesen sentido por sí mismos. El propio valor literario o artístico se encontraba en las propias líneas, formas, colores o letras, más allá de la necesidad de que éstas tuviesen que unirse para conformar un todo con sentido (Cózar, 1991, pp. 375-380).

El proceso de montaje libre propuesto por Mallarmé encontró en la figura de Guillaume Apollinaire el camino decisivo para que la literatura quedase trenzada al arte, inspirado por la vanguardia de Picasso²⁴. El francés, considerado como el "director de la vanguardia" del momento, llevó a cabo la generación de vínculos entre ámbitos tan trascendentales para la cultura como los del arte y la literatura, construyendo entre ambas un lenguaje común y especial. Picasso representaría para él la inspiración para lograr un arte literario o una literatura artística. Junto a Salmon, no tardaría en introducir al pintor en las veladas de la publicación vanguardista *Vers et Prose*, siendo Picasso a su vez el responsable de trasladar este "cuartel general de la vanguardia artística" a su estudio en el *Bateau-Lavoir*. Salmon recordaba cómo en esa época "los pintores y los poetas e influían los unos a los otros, por turno" (1945, p. 68). Mientras Apollinaire animaba a Picasso a "subrayar las dimensiones poéticas de su arte", recomendándole "escuchar las propuestas de su corazón" (Raynal, 1912, p. 40). Las obras generadas por Picasso a partir de estos consejos servían a su vez de inspiración para que Apollinaire desarrollara un lenguaje experimental común entre arte y literatura, dando lugar a los famosos "caligramas" e "ideogramas". Tanto unos como otros se consideran los ejemplos más literales del intento de Apollinaire por construir imágenes mediante la literatura. Dibujos resultantes creados no por líneas o trazos, sino por frases o palabras relacionados con el concepto de lo representado. Retazos textuales fragmentarios de gran capacidad sugestiva, espoleadores de la imaginación del lector, los cuales encerraban una imagen concreta forjada por la creatividad de su autor. Si bien Picasso con sus *collages* construyó en el lienzo su

²⁴ Previo a Apollinaire, el factor literario ya había influido en Picasso de la mano de Max Jacob. El poeta francés representó la primera gran amistad de Picasso en París, ofreciéndole cobijo durante la tercera estancia en París, formándole intelectualmente y poniéndole en contacto con autores como Guillaume Apollinaire y André Salmon.

objeto pictórico mediante el ensamblaje de diferentes elementos externos que hicieran referencia a él, Apollinaire supo valerse de diferentes palabras o frases que aludían a su objeto poético. Además, insertó nuevos elementos visuales, como letras contenidas en carteles publicitarios, o inscripciones de tarjetas postales (Matamoro, 1981, p. 117).

La simbiosis llevada a cabo entre ambos creadores puede observarse al contraponer sus obras parejamente, como en el caso del *collage* picassiano *Guitarra, partitura y vaso* (Fig. 79) y el caligrama de Apollinaire *La mandolina, el clavel y la caña de bambú* (Fig. 80). En el primer caso, la obra presenta de forma sintética los tres elementos referenciados en el título, a través del ensamblaje de éstos como fragmentos; la guitarra queda citada mediante una tira de papel con la trama imitando vetas de madera y recortada evocando el contorno del instrumento; la partitura queda expuesta a través de un fragmento donde se observan tres pentagramas; el vaso aparece representado a través de un trozo de papel donde se ha sintetizado este objeto desde una perspectiva cubista; finalmente, se añade un cuarto elemento, el recorte de un periódico, adjuntado con él parte del texto de su título, "Le Jou" de *Le Journal*. Las letras utilizadas como fragmentos, en el caso de Apollinaire, sirven para construir las siluetas de los tres elementos que figuran en el título del poema. Si antes era una guitarra, ahora es una mandolina, siendo un instrumento de cuerda también recreado por Picasso y otros cubistas.



Figs. 79-80. Pablo Picasso, *Guitarra, partitura y vaso*. 1912. Guillaume Apollinaire, *La mandolina, el clavel y la caña de bambú*. 1915.

La influencia picassiana en este sentido quedó explicitada por Apollinaire en la primera recopilación de sus *Calligrammes* publicados por el *Mercure de France* en 1918, al escoger al creador español para que realizase su retrato como presentación del autor, al principio del libro (Estruga, 2007, p. 29). Podría decirse, además, que si Apollinaire se decidió a concebir sus textos en defensa de la nueva vanguardia de Picasso, fue gracias al ánimo que el pintor le dio para trabajar en la crítica literaria (Miller, 2007, p. 37). Que el estilo de Apollinaire haya sido definido como "cubismo literario" se debe claramente a la influencia que Picasso tuvo en él. Este cubismo no sólo quedaba constituido mediante la construcción de imágenes "dibujadas" con palabras en los caligramas e ideogramas, sino también a través de un sentido más complejo, relacionado con la nueva literatura que Apollinaire propuso para

las nuevas generaciones de escritores. Sus fragmentos constituyentes serían extraídos del propio cubismo pictórico: la búsqueda de la abstracción de la realidad representada, pretendiendo reflejar no su realidad externa sino su carácter multifacético o poliédrico, nombrando sus características y subrayando la simultaneidad en su enumeración y en el ritmo acelerado y caótico, yuxtaponiendo unos elementos con otros sin aparentes nexos de relación entre sí, buscando su carácter humilde y anecdótico frente a lo grandilocuente, a imagen de la modernidad. La musicalidad propia del pasado y presente en el movimiento simbolista previo será sustituido por el afán de visualidad con el que la literatura buscara asemejarse al ámbito pictórico. La concentración en un único plano pictórico de los diferentes elementos de la realidad interpretados por la mente del poeta, sería equivalente a los múltiples pedazos insertados a modo de *collage* en el lienzo (González de León, 2011, pp. 3-13). A su vez, cada verso del poema, cada una de sus líneas, constituía un ente propio que, unido a los demás, conformaban la imagen total del poema. De esa forma, la imagen reflejada en el texto no era idéntica a la del objeto original, sino que quedaba destrozada, partida como la de un espejo que el creador hubiese roto.

Apollinaire y Picasso representarían el inicio de la inclusión "visual" del fragmento como forma de creación artística. Lo harán evidente. Por un lado, el pintor comenzó a incluir en sus obras textos, palabras, números o caracteres tipográficos incrustados en éstas (Fig. 81), así como otros elementos cogidos externamente de la realidad y ajenos, hasta ese momento, al utillaje pictórico. Pedazos de realidad constituyentes del *collage*. Del mismo modo, Apollinaire buscó constituir gráficamente con fragmentos literarios una imagen pictórica relacionada con ellos (Figs. 82-83).



Figs. 81-83. Pablo Picasso, *Botella Pernod* y cartas. 1911. Anónimo, Fotografía en la que Apollinaire se inspiró para su *Calligramme n° 22*. 1915. Guillaume Apollinaire, *Calligramme n° 22*. 1915.

En su *Calligramme n° 22*, utiliza literalmente su contenido textual y la caligrafía como formas o trazos con los que dibujar lo definido o expresado literariamente. Mediante los fragmentos textuales "nariz", "ojo", "tu boca" o "bajo el gran sombrero" conformará los diferentes elementos plásticos del personaje nombrados –nariz, ojo, boca, sombrero–. De nuevo, pedazos de lenguaje y pedazos de imágenes hablando unos de otros, armados en unidad. Además, el elemento musical se encontraría presente a través del fuerte sentido rítmico de los versos, quedando integrado junto a las otras dos disciplinas empleadas por Apollinaire –

literatura y pintura— en su proyecto creativo. Con ello, se sumaba a la búsqueda de Picasso de crear un arte total, en la integración de música, pintura y poesía.

5.2. El ballet *Parade*: la abstracción como punto de confluencia estético entre las múltiples facetas de la vanguardia

Pero el elemento literario en Picasso no sólo tendría a Jacob y a Apollinaire como piezas fundamentales. Habría un tercer nombre, el de Jean Cocteau, afamado dramaturgo de vanguardia responsable de incorporar a la estética picassiana un nuevo y fundamental factor: el ámbito escénico. Tal vez sería este, por su carácter aglutinador, el que mejor represente el *decoupage* entre las diferentes disciplinas artísticas de la vanguardia. En él, podían darse lugar, además del campo literario, otros como el musical, el teatral e incluso el cinematográfico. Ello representa el mejor ejemplo de lo que Picasso pretendía y que finalmente consiguió, siendo fundamental como creador en el éxito de este fenómeno interdisciplinar. Se presentaba, por tanto, la posibilidad de plantear un nuevo arte fragmentado en su forma y en su fondo: por un lado, éste sería construido estructuralmente como un híbrido entre los diferentes ámbitos culturales de vanguardia, los cuales aportarían sus diferentes piezas más representativas de sus innovadoras propuestas; por otro, cada uno de estos ámbitos trabajarían por forjar una mirada estética del nuevo mundo que apostaría por su apariencia fragmentada. Esta fragmentariedad quedaba representada principalmente a través de una descomposición de la realidad, como sucedía con el cubismo. El nuevo paisaje ya no era contemplado como un todo único, sino fraccionado. Sus elementos constituyentes cobraban importancia por encima de su cohesión total, siendo analizados independientemente para proceder a su transformación a través de la síntesis. De la misma forma en la que Picasso recurrió a la geometrización de los elementos constitutivos de la realidad —tanto los visibles como los ocultos— y a la presentación simultánea de sus diferentes puntos de vista en el espacio y el tiempo, la literatura también mostró sus nuevos escenarios como entes nuevos, fragmentados y múltiples. La música hizo lo propio con su sonoridad, quebrando y haciendo añicos su bloque total para romper su línea de tiempo; las nuevas coreografías rompieron los estilizados movimientos de los actores en escena, presentando la actividad del cuerpo como una construcción de acciones diferentes entre sí aunque unificadas; por último, el cine combinó diferentes fragmentos de imágenes en movimiento mostrando la complejidad del mundo moderno. La realidad tendería a su abstracción; una operación mental a través de la cual cada creador separaría del modelo estudiado en cuestión determinadas propiedades o elementos buscando en ellos su esencia, aquello con lo que poder identificar la totalidad del objeto de la forma más elemental.

La fórmula escénica planteada por Picasso proponía definir, a través de una nueva estética multidisciplinar, la modernidad como un universo fragmentado. El creador español haría evidente la naturaleza fragmentada de la realidad mediante su simplificación cubista. El ámbito escénico se presentaba como el lugar ideal para introducir su nuevo arte en la sociedad de su tiempo, demostrando su capacidad para superar los límites pictóricos y llegar a transformar la propia realidad. Con ello, el cubismo dejaba de tratarse como una simple geometría de formas relegada a círculos pictóricos marginales para presentarse al público como una nueva forma de interpretar la realidad en sus diferentes aspectos y manifestaciones artísticas. Hablar de la fragmentación como innovación escénica propuesta por la vanguardia supone referirse

a un acontecimiento compuesto por precedentes y consecuencias. Tanto unos como otros deben conocerse con el fin de comprender en su totalidad dicho fenómeno, que encontraría su momento de conformación decisiva con Picasso y su cubismo.

La concepción del teatro musical como lugar idóneo donde reunir las diferentes artes tuvo un claro origen en la idea decimonónica wagneriana de *Gesamkunstwerk* (obra de arte total). Mediante la cooperación entre las diversas manifestaciones artísticas que configuraban una obra teatral, Wagner pretendía superar los límites de cada disciplina en su campo de expresión (Paz, 2000, pp. 20-21). Además de enriquecerse mutuamente prolongando sus posibilidades, la unión de estos ámbitos conformaría una estructura única y cohesionada cuyo resultado se potenciaba por los elementos aportados por cada arte²⁵. Diferentes ámbitos artísticos, de los cuales surgirían innovaciones aportadas por miradas procedentes de distintas personalidades creativas. Cada representación constituiría una experiencia única, generándose un clímax capaz de sobrecoger al espectador, haciéndole experimentar el fenómeno romántico de lo sublime. Tras el romanticismo, se mantuvo la idea de teatro como universo polifacético, donde música, literatura y arte se conjugaban para conformar una serie de trabajos comunes ligados al modelo estético de cada tiempo.

Con el advenimiento del impresionismo, el ámbito escénico entendido como compuesto de diferentes ámbitos artísticos llevó esta heterogeneidad a la propia mirada creadora, reflejando un mundo dominado por la naturaleza. Los impresionistas representaron una realidad compleja, dominada por la propia subjetividad creadora; los pintores hicieron estallar la paleta cromática en un sinfín de tonalidades con las que dotar de colores insólitos sus nuevos escenarios –rivalizando con el nuevo hiperrealismo generado con la invención de la fotografía–. La concepción de la realidad como unidad conformada de diversos fragmentos tendría su paralelismo con la ciencia, pues esas pequeñas partículas pictóricas serían equivalentes a los átomos constituyentes de la materia. El puntillismo fue precisamente esa forma de comprender la pintura como resultado de la unión de diferentes puntos cromáticos mezclados ópticamente desde la lejanía, conformando una imagen. Paralelamente a la pintura, surgía por parte del ámbito musical una intención de adaptar ese cromatismo pictórico; compositores impresionistas como Claude Debussy o Maurice Ravel sugirieron diferentes atmósferas cuyo misterio residía en la evocación de ciertas sensaciones fugaces, describiendo una naturaleza inestable, viva, cambiante y, con ello, fracturada²⁶. El oyente era estimulado al recibir de forma constante diferentes

²⁵ La "gran obra de arte universal del futuro" wagneriana examinará la "esencia de las modalidades artísticas" constitutivas de la esencia del arte de su tiempo. Para Wagner, el espíritu obtendrá la prueba de la necesidad del arte "de la percepción del impulso artístico y de los magníficos frutos que de él nacen en aquellos pueblos que se desarrollan de un modo natural, o, en suma, del pueblo" (Wagner, 2000, p. 49).

²⁶ Para Roger Nichols, estas obras "no tratan tanto con los movimientos de la naturaleza como con movimientos que se acercan o se apartan de la estabilidad, o de carácter circular o cíclico" (Nichols, 2001, p. 177). En *Imágenes*, Debussy describe un paisaje a través de los elementos que lo determinan, presenta una realidad mediante sus múltiples facetas, tomándolas como fragmentos y visibilizando su naturaleza. Jean Barraqué lo explica así: "En Debussy, la forma ya no puede ser entendida como una sucesión o una adquisición progresiva por encadenamiento de ideas, sino como una proliferación de instantes determinantes, que permiten todas las amalgamas, las elipses, la oposición de fuerzas motrices. Estas últimas no reposan necesariamente sobre el reconocimiento de estructuras temáticas literales, sino que implican el paso de una a otra, a través de "mutaciones poéticas" en las que la situación de "temas-objeto" crea zonas de neutralidad" (Barraqué, 1982, pp. 164-165). En *La mer*, Debussy describe elementos del ambiente marino como la calma entre el alba y el amanecer, el viento o el movimiento de las olas. Igualmente, recrea la atmósfera de una España festiva en su *Iberia*, aunando elementos de su

fragmentos sonoros, los cuales tenían como fin dejar una impresión en el sujeto, sucediéndose uno tras otro, incluso superponiéndose, casi sin dejar tiempo a asimilarse. El sentimiento general sería el de una sinfonía de múltiples sugerencias capaces de conformar de forma conjunta un todo. Un paisaje sonoro consecuencia de una música todavía dependiente del factor descriptivo, cada vez más fragmentado, imagen del mundo de la modernidad, cuyo fin sería obnubilar al espectador.

Por su parte, el ámbito literario encontró la forma de transmitir ese impresionismo construido con pedazos de sensaciones mediante el simbolismo, defendiendo un idealismo capaz de romper con el realismo reinante en el ámbito cultural. Más allá de las apariencias, de la pura objetividad, había otros mundos en cuyo misterio profundizó el nuevo movimiento; la realidad externa daría lugar a nuevas y múltiples realidades, surgidas del interior del poeta, el cual recurría a su propia imaginación para interpretar onírica y espiritualmente aspectos de lo perceptible, vedados al ojo humano. De este modo, tenían lugar asociaciones impredecibles entre los elementos conformadores del mundo cotidiano. La capacidad sugestiva enriquecería estas realidades, multiplicando sus características hasta lo inimaginable. El simbolismo buscó en la construcción de sus nuevas realidades la inspiración de ámbitos como la pintura y la música impresionistas y, a su vez, éstos también se valieron en su creación del movimiento simbolista (Miller, 2007, p. 40). De la unión de los elementos más representativos de estas disciplinas surgieron proyectos escénicos como *Le martyre de Saint Sébastien*, con libreto del italiano de influencia simbolista Gabriele D'Annunzio, música del compositor impresionista Claude Debussy y figurines y decorados de León Bakst, todo ello bajo la dirección coreográfica de Michel Fokine.

Con todos estos antecedentes, el cubismo se presentaría como el arte más innovador para lograr crear un definitivo teatro fragmentado y multidisciplinar. Jean Cocteau era consciente de ello cuando visitó a Picasso en su taller, sabiendo que el español era el más indicado para traducir a la plástica un proyecto escénico de cuyo libreto él era el autor. Titulado como *Parade*, se convertiría en el primer ballet cubista. Este nuevo cubismo escénico iba a afectar a los diferentes elementos conformadores de la obra: libreto, escenografía, música y coreografía. Todos ellos confluían en el asunto escogido, el mundo del circo, que se convertiría en el caballo de Troya con el que el nuevo arte invadiría la escena tradicional. Su estética rompedora haría saltar en mil pedazos la realidad convencional para inundarla de fragmentos coloridos, alegres y dinámicos, como si se tratase de un cuadro de Kandinsky. El ámbito circense había adquirido una gran importancia simbólica dentro del mundo artístico de vanguardia por su carácter excéntrico, desenfadado, jovial, lúdico y burlesco. Figuras del ámbito circense como el arlequín o el saltimbanqui, que desde el s. XVI personificaban estas características, habían sido consideradas tradicionalmente por la sociedad al margen de sus leyes. Que el circo encontrase en el público infantil a su mejor aliado no era baladí, pues el niño todavía se encuentra ajeno a las normas sociales y carece de tradición. La vanguardia, en cierta forma conformada por creadores que buscaban ser libres como niños, empatizaba con los personajes del circo precisamente por su capacidad de cuestionar las leyes tradicionalmente establecidas, su espontaneidad y capacidad para atacar toda trascendencia, con el fin de liberar al individuo de sus

tradición como las campanas de iglesia al amanecer, el bullicio y alegría callejera de la gente —mediante ritmos de danza, panderetas y castañuelas—, o la melancolía y misterio de las noches españolas.

ataduras culturales. En *Paul vestido de arlequín* (Fig. 86), Picasso retrata a su hijo disfrazado como un personaje de la *commedia dell'arte*, incluyendo los tres elementos esenciales referidos: el teatro, la infancia y lo lúdico, que quedan personificados en el niño y en su gusto por adoptar diferentes roles como una forma de juego o de teatro, siendo la figura del arlequín una de las más atractivas para él por su carácter divertido y mágico.

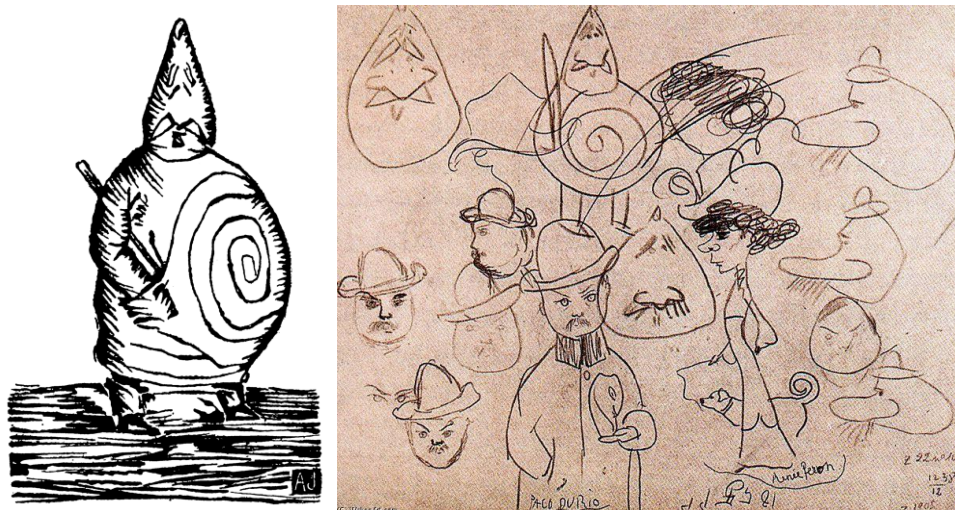


Figs. 84-86. Pablo Picasso, Detalles de telón y figurín para *Parade*. 1917. *Paul vestido de arlequín*. 1924.

Como Paul, los personajes circenses de *Parade* irrumpirían en la escena clásica causando un caos ordenado por su revolucionaria estética cubista –alentada por sus vestimentas de formas romboidales y multicolores (Figs. 84-86)–, representando un nuevo teatro capaz de romper con una tradición escénica cuyas rígidas normas impedían todo progreso creativo. Aquel teatro que hasta entonces venía representándose, se encontraba condicionado –como todo el arte hecho hasta el momento– por el gusto burgués de la época, enmarcado dentro del naturalismo. Dicha corriente prescindía de todo elemento ajeno a una imitación de la realidad (Miller, 2007, p. 38), contra lo cual se rebelaría el nuevo arte. El circo picassiano no sólo proponía quebrantar ese realismo argumental, sino también visual. El hilo narrativo perdía importancia en favor de su representación visual; al no buscar una lógica o una linealidad en el relato, la historia representada quedaba quebrada en un conjunto de diferentes propuestas fragmentadas, a imagen de los diferentes números constituyentes de las funciones circenses, buscando el impacto visual y sonoro. El ámbito circense, infantil o teatral, quedaban ligados a una misma cosa: la posibilidad de lo imposible. por ello, no es de extrañar que la vanguardia también gustase de los avances científicos –que tantas cosas hasta entonces impensables o increíbles haría posibles–, del ámbito de la magia, de la prestidigitación (Diego, 1999, p. 35).

La estética propuesta por Picasso contaría en su gestación con importante referente: Alfred Jarry, miembro del grupo del *Bateau-Lavoir*. Este creador francés personificó al creador provocador por naturaleza, debido a su carácter excéntrico compuesto de múltiples facetas o intereses que, unidos, constituían su polémica personalidad reflejada en su arte. Él sería el encargado de llevar a escena un 10 de diciembre de 1896 la primera obra teatral de vanguardia considerada precursora del teatro del absurdo: *Ubú Rey*. El lenguaje extraño de los personajes, su presentación física así como del escenario que habitaban, recreados grotesca y esperpénticamente, provocaría un escándalo en las tablas francesas. Jarry atacaba el orden establecido a

través de la figura de un rey, siendo no sólo un desafío al orden social sino también a la forma tradicional de representación teatral y, por ende, artística²⁷.



Figs. 87-88. Alfred Jarry, *Verdadero retrato del Monsieur Ubú*. 1896. Pablo Picasso, *Retrato de Alfred Jarry*. 1905.

Además de escribir sus obras, el creador francés concibió los figurines de sus criaturas (Fig. 87). Estos fragmentos, junto a la caricatura de su autor, aparecen también retratados en un apunte de Picasso junto a otros dibujos abocetados, realizados durante de las reuniones en su taller (Fig. 88). No resulta baladí que las propias máscaras creadas por Jarry parezcan recordar a los rostros cubistas picassianos. Con *Ubú Rey* tenía lugar una gran innovación no sólo en el asunto escogido, sino en el vestuario y escenografía teatrales, rompiendo con la verosimilitud en pos de lo irreal, lo fabulado, sirviendo de aquí en adelante para obras futuras. La seriedad daba paso a un sinsentido no exento de crítica. El humor hacía entrada en el escenario, como forma de rebeldía (Alique, 1980, pp. 7-18). La admiración de Picasso por este nuevo teatro de vanguardia se encontraba claramente relacionado por su admiración por el circo. Los llamativos personajes de Jarry representaban esa *commedia dell'arte* que tanto interesaba al pintor malagueño. Su asistencia frecuente a las funciones del Circo Medrano –cercano a su estudio– hizo que Picasso se encariñase con sus artistas, sintiéndose identificado con la marginalidad del oficio, su naturaleza errante y las penurias que ello conllevaba. En 1905, había realizado *Los saltimbanquis* (Fig. 89), un lienzo que recrea a un grupo de artistas circenses, rodeados de un espacio vacío, metáfora de la vida solitaria a la que el mundo les ha abocado y, a la vez, del fuerte vínculo que los une para combatirla. De algún modo, la soledad de los saltimbanquis es también la de Picasso y su grupo de amigos artistas, los cuales aparecen retratados en el cuadro, incluido el propio pintor, autorretratado en el arlequín (Miller, 2007, p. 49). Apollinaire quedaría impresionado con el óleo, sirviéndole de inspiración para un poema titulado *Saltimbanquis*²⁸. En él, estos

²⁷ El personaje de Ubú representa la caricatura del poder político, tanto en apariencia como en manera de hablar –compuesta de palabras malsonantes y errores ortográficos–. La palabra que sirvió de detonante fue "¡Merdre!", siendo pronunciada por el personaje protagonista de la obra. Por primera vez, se escuchaba en teatro un término de estas características, provocando el consiguiente revuelo en el público. Esta expresión escatológica, al parecer, había sido pronunciada por el general francés Cambronne, al verse obligado a rendirse en la batalla de Waterloo (Miller, 2007, pp. 45-46).

²⁸ "La farándula se aleja / por el llano entre jardines / por aldeas sin iglesias / cruzando tabernas grises / Los niños marchan delante/ Detrás soñando los viejos / Se resignan los frutales / Si los descubren de

personajes quedaban reflejados como una metáfora de la "creación artística, un proceso mágico, visto como divino, en absoluto sujeto a las leyes de la naturaleza y aún menos a las convenciones sociales" (Read, 1995, p. 45). Estos saltimbanquis, bien podrían compararse con aquellos *Tres músicos* que Picasso realizó 16 años después (Fig. 90). Su evolución formal es evidente, puesto que las formas realistas han dado lugar a la descomposición cubista, pero ello demuestra cómo esta temática estuvo presente a lo largo de la vanguardia picassiana. Como ya ha quedado explicado anteriormente, la ornamentación de estos personajes circenses conduciría con sus colores y formas geométricas a ello (Figs. 81-84), pero no sería la única razón.



Figs. 89-90. Pablo Picasso, *Los saltimbanquis*. 1905. *Tres músicos*. 1921.

Picasso carecía de una sensibilidad refinada que le permitiera acceder a un arte culto y tradicionalmente elitista. Ni el teatro ni la música clásica le atrajeron. Su escenario ideal sería el de los espectáculos populares, como el circo, el cinematógrafo o la tonada flamenca española de guitarra y castañuela (Miller, 2007, p. 123). Un arte producido desde lo más profundo del sentimiento humano, desde sus pasiones e, incluso, desde su irracionalidad, pues él era en cierta forma una persona visceral²⁹. Según el propio Nietzsche, el arte del futuro necesitaba del "nacimiento de la tragedia", del retorno de la cultura griega, era en que las artes representaban una cuestión vital. Danza y música no se encontraban aisladas de sus circunstancias antropológicas y la escultura y la arquitectura se pensaban musical y coreográficamente. Según el filósofo alemán "el humo de las velas de carnaval es la verdadera atmósfera del arte", siendo este tipo de fiesta popular la idónea para mezclar el arte con la vida, generando "imágenes vivas" en la que cada cuerpo puede ser sucesivamente artista, obra de arte, espectador y oyente" (Didi-Huberman, 2008, pp. 16-17). Según Georges Didi-Huberman, las manifestaciones más profundas y primitivas de música y danza en la cultura española –el cante hondo y el baile flamenco– serían capaces de emocionar al público occidental burgués a través del ballet, siendo los ballets rusos los principales responsables de su exportación a Europa a través de Picasso (Didi-Huberman, 2008, p. 19). Flamenco y circo unirían al español con Cocteau en el proyecto común de

lejos / Llevan osos monos sabios / Redondas cuadradas pesas / Tambores aros dorados Imploran una moneda" (Apollinaire, 2011, p. 26).

²⁹ Los asuntos escogidos por Picasso para sus proyectos escénicos recuerdan sus preferencias: desde los argumentos circenses de *Parade* o *Pulcinella*, pasando por las atmósferas folclóricas típicamente españolas, como *El sombrero de tres picos* o el *Tablao flamenco*. Todo ello, sumido en una vanguardia capaz de remover las pasiones espectador, como hacían ámbitos como el del cante hondo o el circense.

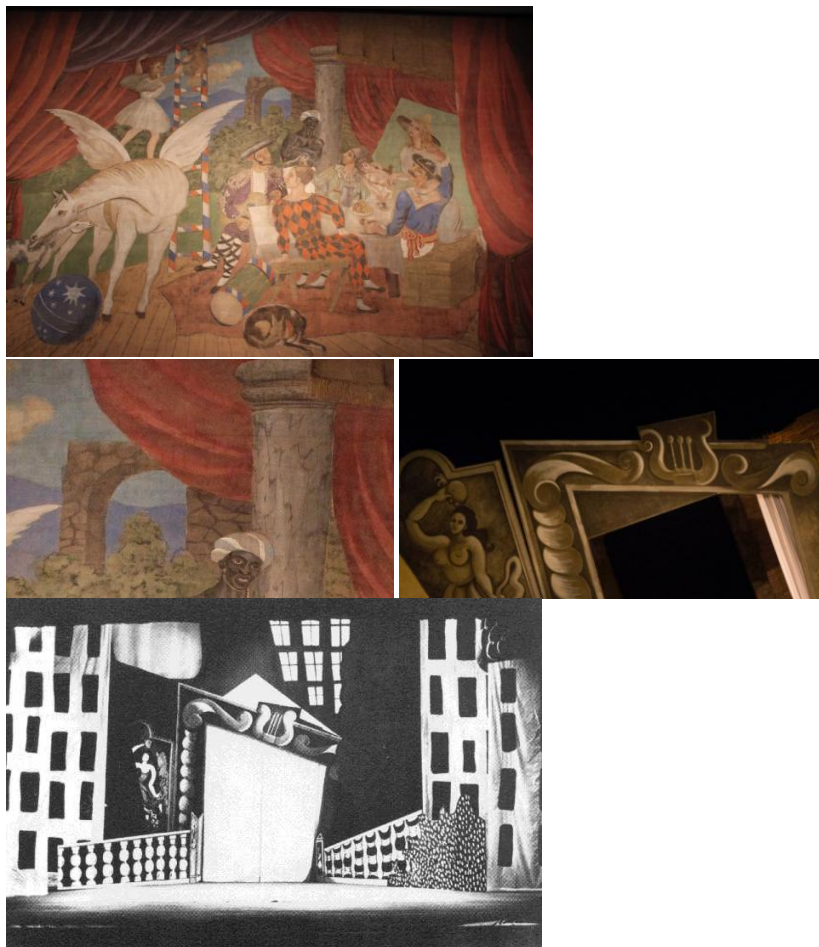
Parade. El francés también buscó despertar el interés por otros géneros musicales como el *jazz* o la música ligera presente en espectáculos como el *music-hall* (Muñoz-Alonso, 2003, p. 54) y cuyos elementos representativos de alguna forma se encontraban asociados por el valor dado a la *mise-en-scène* a un tipo de entretenimiento de masas emparentado con el del circo.

Otro admirador circense como el compositor Erik Satie se uniría al proyecto para componer su partitura. La atmósfera musical, a camino entre lo circense, lo pantomímico, lo carnavalesco e incluso el espectáculo de marionetas, contaba con referencias como la de *Petrushka* de Ígor Stravinski, en la que todos estos elementos se encontraban ya presentes. Este ballet, compuesto en 1910 y estrenado para la misma compañía de Diáguilev un año después, desarrollaba la historia de un muñeco que, por sortilegio de un mago, cobra vida y danza durante una feria de carnaval. Seis años después, música, literatura y pintura, irían de la mano gracias a Cocteau, Picasso y Satie pero, sobre todo, gracias a la creadora Valentine Hugo, quien finalmente los puso en contacto dada su implicación en cada uno de estos ámbitos debido a su afinidad con ellos. Su formación como artista en la Escuela de Bellas Artes de París —donde experimentó diferentes disciplinas plásticas como el dibujo, la ilustración, el grabado e incluso la creación de objetos surrealistas—, le llevó a interesarse por la música y la danza, destinando su talento creativo en el diseño de diferentes decorados y vestuarios (Sebbag, 2017, p. 324). Su interés por los ballets rusos le hizo asistir a la representación de algunos de sus proyectos escénicos y a pasar a formar parte posteriormente del equipo artístico de la compañía, realizando para ésta diferentes dibujos y bocetos. Fue precisamente el empresario de la compañía, Serguéi Diáguilev, quien finalmente produjo el proyecto de *Parade*. Debido a su formación humanística en arte y música, Diáguilev había creado los conocidos como Ballets Rusos, en cuyos diferentes proyectos escénicos confluyeron creadores de diferentes ámbitos de la cultura. Ello llevaría a Cocteau a concluir que sólo esta compañía sería capaz de hacer posible su proyecto, fruto del espíritu interdisciplinar de la vanguardia cubista³⁰.

Además del circo como ámbito representativo de la modernidad escénica, en Picasso influirían otros elementos presentes en la sociedad del s. XX como inspiración para su trabajo. Las teorías de Cézanne, unidas al primitivismo, a la geometría y a la representación de la cuarta dimensión, estaban condicionando su nueva estética, la cual iba a encontrarse presente en la realización de sus decorados y figurines. El nuevo arte tendría que estar presente en el espacio escénico, integrarse con la realidad. Esto le llevaría a cuestionar la escenografía que, desde el s. XVI hasta el s. XIX, se había limitado a respetar una ordenación del espacio según las leyes de la perspectiva tradicional tratando de emular la realidad (Paz, 2000, p. 13). Mediante el diseño de decorados y vestuario de *Parade* —así como con las sucesivas colaboraciones que realiza para los Ballets Rusos— Picasso contribuiría a la

³⁰ En este germen creativo, la Compañía de *Ballets Russes* fundada por Sergéi Diaghilev en París en 1909 tuvo una gran influencia no sólo dentro de los ámbitos propiamente musicales o teatrales del momento, sino en todos los sectores artísticos que abogaban por la modernidad con ambiciosas propuestas. En la creación de sus *ballets* participaron artistas relevantes de cada disciplina creativa, pictórica, literaria, coreográfica o musical, poniendo sus ideas en común. La temática del repertorio era muy variada, yendo del neoclasicismo a la inspiración en los bailes tribales, ofreciendo en cada sesión un conjunto de tres obras de corta duración, de gran impresión visual y dinamismo.

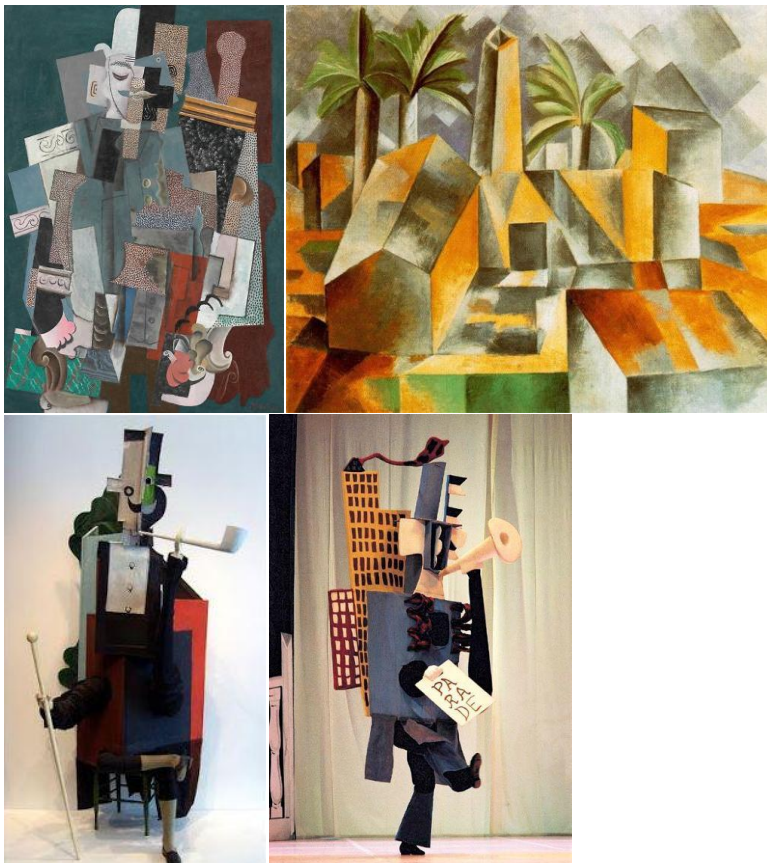
aceptación de su propuesta estética en una sociedad desconfiada hacia este nuevo arte de vanguardia (Sopeña, 1982, pp. 59-70), promoviendo a su vez una evolución en el lenguaje plástico, modernizando el mundo escénico al hacerlo partícipe de la estética de las vanguardias artísticas del s. XX.



Figs. 91-94. Pablo Picasso, Telón primero de *Parade*. Dos detalles de los telones del primer y segundo escenario de *Parade*. 1917. Anónimo, Fotografía del estreno de *Parade*. 1917.

La vanguardia representada en el cubismo dejaba atrás la concepción realista o naturalista del mundo en su representación. Ello dará lugar posteriormente al concepto de "retreatalización" formulado por George Fusch en 1909, según su lema "Rethéatraliser-le-théâtre" como oposición al teatro burgués naturalista decimonónico (Muñoz-Alonso, 2003, p. 10). Este paso de un estadio o a otro quedaría escenificada en alzamiento del telón del ballet paradiano, con el que se dejaba atrás el mundo pasado (Fig. 91) dando introducción a uno nuevo (Fig. 94). En la primera cortina Picasso pintó –como imagen primera de la obra– a un grupo de feriantes caracterizados como alegorías de la tradición: un arlequín, una colombina, un marino napolitano o un torero. Estos se encontrarían situados en un paisaje compuesto por ruinas (Fig. 92), con cuyos fragmentos Picasso remitiría a la concepción del arte como acumulación de diferentes épocas culturales, utilizadas de referencia para la creación de nuevas estéticas como la que se presentaba tras el telón: un nuevo escenario de una barraca de feria rodeada por rascacielos y árboles, todo realizado por planos cubistas sintéticos sin perspectiva. Aún, algunos elementos de la tradición se encuentran presentes, pareciendo como hubiesen sido trasladados de un telón a otro.

Éstos son, por ejemplo, la figura femenina desnuda, la columna salomónica o la lira que enmarcan la puerta central (Fig. 93). Con la inclusión de estos fragmentos, Picasso parece demostrar que el pasado continúa presente como referencia viva y necesaria. Por otro lado, llama la atención que éstos sirvan de marco de la abertura por la que los artistas hacen su aparición en escena, saliendo de la barraca para interpretar su número. Los actores habitan el espacio del nuevo arte integrándose en él a través de sus también vanguardistas trajes.



Figs. 95-98. Pablo Picasso, *Hombre con pipa*. 1915. *La fábrica de Horta*. 1909. Vestuario para los *Managers de Parade*. 1917.

El creador de vanguardia sustituía así al decorador especializado, inventando escenarios adaptados a la nueva forma de mirar contraria al punto de vista único, así como vestuarios de idéntica apariencia cubista. Éstos, comparaban a quienes los vestían con esculturas e incluso autómatas, como referencia a las máquinas surgidas del nuevo mundo tecnológico y, por ende, mecánico. Su caracterización descompondría la apariencia realista clásica para mostrar a personajes fragmentados, no sólo descoyuntando y partiendo las diferentes partes de su cuerpo, sino también otros elementos como la indumentaria, además de insertar otros externos pero definidores de sus roles. Así, por ejemplo, en las figuras de los personajes de los *managers*, –promotores del espectáculo circense que iba a tener lugar (Figs. 96-97)– se incluyeron elementos como bastones, chisteras, bigotes o pipas, característicos de la clase social y de la profesión, así como otros instrumentos como carteles publicitarios o megáfonos con los que difundir la función; del mismo modo, en los cuerpos irán anclados elementos como torres de edificios modernos, representativos de las nuevas ciudades metropolitanas de la modernidad. La forma en que estos

fragmentos representativos de la Europa del s. XX fue trasladado por Picasso de su vanguardia pictórica a escena puede observarse a través de dos de sus ejemplos pictóricos más característicos. En el primero, *Hombre con pipa* (Fig. 95) se presenta el retrato de una figura caracterizada con los elementos citados que acompañarán al futuro manager (Fig. 97). El hombre de bigote, pipa y sombrero de copa será una representación del hombre burgués de la época. Por otro lado, en el segundo lienzo, *La fábrica de Horta*, Picasso recrea un paisaje industrial, propio de la era moderna, donde predominan las construcciones cúbicas y las chimeneas (Fig. 96).

Parade será una forma de conciliar ambos elementos, figura y espacio, de buscar la forma en que el primero habitase al segundo, dotando de espacialidad o tridimensionalidad el formato plano cubista. Incluso, si cabe, fusionar al personaje con el paisaje moderno, como sucede con el manager cuyo traje lo constituyen a su vez edificios (Fig. 98). Podría hablarse en este sentido de un Picasso convertido en decorador o, incluso, en arquitecto, generando personajes colosales, gigantes de más de dos metros de altura que parecían emular edificios en movimiento, "construcciones ambulantes" (Sánchez, 1999, p. 141). El peso de estos trajes influiría en los movimientos de los bailarines, torpes y pesados, entrecortados e incluso fragmentados, cuya interpretación quedaba reducida en protagonismo, afectando además a la coreografía³¹ y cambiando la concepción estilizada clásica que se había tenido hasta entonces del ballet (Cooper, 1968, p. 50). El tipo de danza propuesto por la vanguardia se encontraba sujeta a la nueva plástica cubista, con la que se pretendía mostrar el nuevo mundo de la modernidad. Leónide Massine, encargado de diseñar los bailes y danzas de *Parade*, buscó la forma de "animar" la estética picassiana, volviendo más "humano" al cubismo y "deshumanizando" al actor. Sus movimientos mecánicos, casi automáticos, reflejarían el aspecto tecnológico del s. XX; la frialdad de cada uno de los componentes conformadores de las máquinas sustituirían a los miembros humanos, a imagen de lo que el cubismo hizo con cada uno de los elementos de la realidad representada.



Figs. 99-100. Pablo Picasso, Cabeza de caballo para *Parade*. 1917. Anónimo, Escultura africana perteneciente a la Galería de Arte Antiguo Africano de Bruselas. Sin fecha.

Por último, el primitivismo también estará presente en *Parade*. Si antes nos habíamos referido a la influencia de las máscaras de Jarry en Picasso, los rasgos de las esculturas íberas y africanas también tenderán un puente entre ambos creadores.

³¹ Al sustituir el vestuario tradicional por "armaduras complicadas y pesadísimas", Picasso inmovilizó a los actores, sometiéndoles a su escenografía compuesta de "estatuas hieráticas y seriales, aplicadas a la arquitectura del escenario". Cocteau las denominaba como "cariátides de *l'esprit nouveau*" y Proust las comparó con los Dioscuros (Lahuerta, 2010, p. 36).

La idea de caracterizar a sus personajes con rostros duros, geométricos e incluso caricaturescos irá en consonancia con el estilo naif de las representaciones primitivas. El caso más claro lo representará el caballo ideado por Picasso para el ballet (Fig. 99), cuyo rostro guardará similitud con el determinadas representaciones animales africanas (Fig. 100).

Pero no sólo la plástica, la dramaturgia y la coreografía sabrían representar plásticamente el mundo de la modernidad. La música de Satie también fue capaz de ilustrar sonoramente aquella nueva era, distanciándose de la estética impresionista para inaugurar una nueva música de vanguardia que posteriormente quedó representada por el grupo de compositores que el propio Satie denominó como *Les Six*; esta nueva música, promocionada a su vez por Cocteau, rompía con la armonía sonora, interrumpiendo la tradicional linealidad al introducir y mezclar diferentes melodías y sonidos. En este ensamblaje de fragmentos sonoros, los elementos cultos asociados con la sutileza musical de ballet se confundirían con los representativos de la música de vanguardia –como las disonancias o las estridencias–, junto con aquellos otros elementos de tipo popular: la música estruendosa, festiva, lúdica, infantil, humorística de los espectáculos circenses o de entretenimiento parisinos, los ritmos del *ragtime* o de las bandas sonoras de las películas mudas americanas, así como los ruidos representativos de una sociedad estruendosa como la del s. XX. Este último factor fue uno de los más innovadores, al considerar estéticos ruidos como sirenas de barco o de ambulancia, disparos de pistola o el teclear de máquinas de escribir o teletipos de telegrama. Cocteau, inductor de la introducción de estos ruidos en la partitura, buscaba transcribir el lenguaje plástico picassiano al ámbito musical. Estos sonidos serían equivalentes al lenguaje literario de vanguardia que por aquel entonces estaban en periodo de experimentación, constituido a partir de frases conformadas fragmentariamente por monosílabos, difíciles de comprender como si hubiesen sido escritas en un idioma extranjero. Estas invenciones, conocidas como *trompe oreilles*, eran equivalentes a los *trompe-l'oeil* cubistas o fragmentos tomados de la realidad y convertidos en signos dentro de las obras (Pittau, 2013, pp. 34-35).

El escándalo provocado por el estreno de *Parade*, el 18 de mayo de 1917, mostró a la vanguardia como un cohesionado grupo de acción, donde sus diferentes creadores y ámbitos trabajarían en común con el fin de diseñar, con sus innovadoras piezas, el caleidoscopio del nuevo arte del s. XX. El propio Guillaume Apollinaire así lo entendió, dejándolo por escrito en el texto *Parade y el espíritu nuevo*³². Ese "Espíritu Nuevo" sería fruto de esa confluencia de disciplinas, responsables de una nueva estética que el francés denominó como "surrealismo". Podría decirse, con ello, que en la propia *Parade* estaba el origen de esta palabra que Apollinaire acuña y da a conocer con motivo de dicho acontecimiento teatral³³.

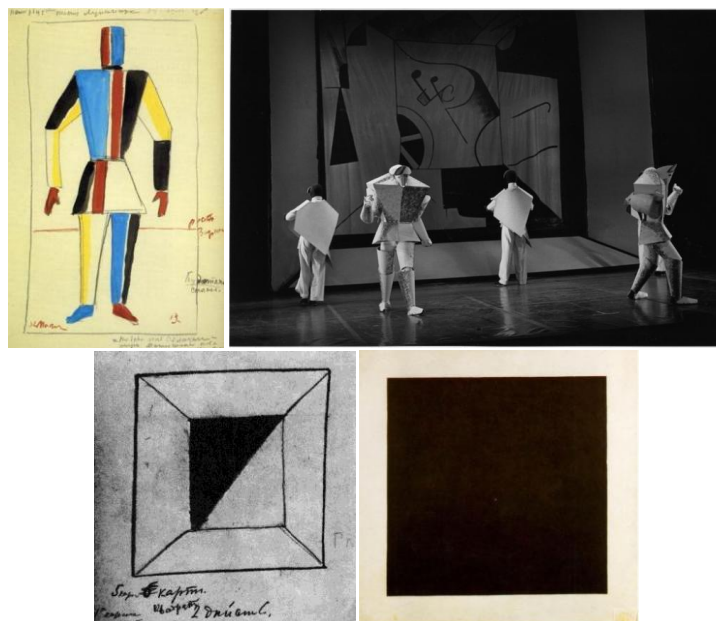
³² El texto de Apollinaire incluye un fragmento esencial donde describe la nueva estética que vislumbraba en el ámbito de las artes: "Una alianza entre la pintura y la danza, entre las artes plásticas y las miméticas, que es el heraldo de un arte más amplio aún por venir. (...) Esta nueva alianza (...) ha dado lugar, en *Parade* a una especie de surrealismo, que considero el punto de partida para toda una serie de manifestaciones del Espíritu Nuevo que se está haciendo sentir hoy y que sin duda atraerá a nuestras mejores mentes. Podemos esperar que provoque cambios profundos en nuestras artes y costumbres a través de la alegría universal, pues es sencillamente natural, después de todo, que éstas lleven el mismo paso que el progreso científico e industrial" (Sánchez, 1999, p. 138).

³³ La amistad de Apollinaire con André Breton influyó definitivamente en la elección de la expresión "surrealismo" por parte de éste para denominar al futuro movimiento de vanguardia. Además, el elemento

5.3. Elementos de la modernidad en escena: la máquina, la marioneta, el primitivismo, el neoclasicismo y el cinematógrafo

La estética cubista propuesta en *Parade* inspiraría al futuro arte escénico una fórmula acorde con los propios principios picassianos: el primero de sus puntos sería la necesidad de una renovación teatral capaz de revolucionar los principios tradicionales de la dramaturgia, anclada en el naturalismo; el segundo punto, la apuesta por el teatro musical como formato ideal con el que llevar a cabo dicha renovación teatral; en tercer lugar, la estética debería inspirarse en la plástica de vanguardia propuesta por Picasso; en cuarto lugar, este cubismo no debía limitarse al ámbito pictórico, sino que podía dialogar con las diferentes disciplinas artísticas, las cuales adaptarían el lenguaje plástico del español a sus propias particularidades literarias, musicales o coreográficas; en quinto lugar, esta mirada estética multidisciplinar de vanguardia iba a ser reflejo del nuevo mundo de la modernidad, cuya apariencia fragmentaria sería su mejor seña de identidad. La forma en que esta apariencia fragmentaria quedó representada contaría con las siguientes piezas clave en su construcción: la más importante de todas sería el procedimiento de quebrar esa realidad recreada a través de la imagen, el lenguaje, la sonoridad y la interpretación actoral. La imagen craquelada del mundo, partido en infinitas partes, tendría como primera consecuencia el desmembramiento de la realidad hasta volverla prácticamente irreconocible. La deshumanización de la realidad traería consigo la ruptura de la armonía estética en pos de un mundo cada vez más globalizado, multitudinario, ruidoso y dominado por la ciencia y la tecnología. Lo trascendente fue sustituido por lo irreverente, lo lúdico y humorístico, ámbitos en los que el individuo buscaba evadirse de un mundo cada vez más trepidante y mecanizado. En él, la necesidad de una producción comercial todavía más cuantiosa provocaría que las funciones del trabajador fueran siendo más y más desplazadas por las de la máquina. Todo ello quedaría representado estéticamente en *Parade* por los siguientes elementos constituyentes de su mosaico: la desintegración de la realidad en sus diferentes partes sintetizadas, que dotarían a la naturaleza de una apariencia conceptual y a la vez ingenua o primitiva, confusa, fría y maquinal; la creación de un nuevo tipo de movimientos en los actores, buscando adaptarse a la nueva identidad cubista, convirtiéndose en piezas conformadoras del gran engranaje escénico; la recurrencia del elemento lúdico y cómico, heredado de la tradición circense; la ruptura de la linealidad y armoniosidad musical y la introducción de sonidos pertenecientes al nuevo mundo. Todos estos elementos confeccionarían un nuevo paisaje estético en progresiva descomposición de lo figurativo. Si bien sería un creador español como Picasso el encargado de dar inicio, con sus aportaciones estéticas en *Parade*, a un nuevo concepto de teatro musical conformado por las diferentes disciplinas y movimientos de vanguardia –encabezados por el inaugurador de los demás, el cubismo–, las innovaciones que otros creadores europeos desarrollaron inspirándose en las aportadas por *Parade* y por el arte de Picasso acabarían sirviendo de base para la construcción de un nuevo arte escénico por parte de los creadores de vanguardia españoles.

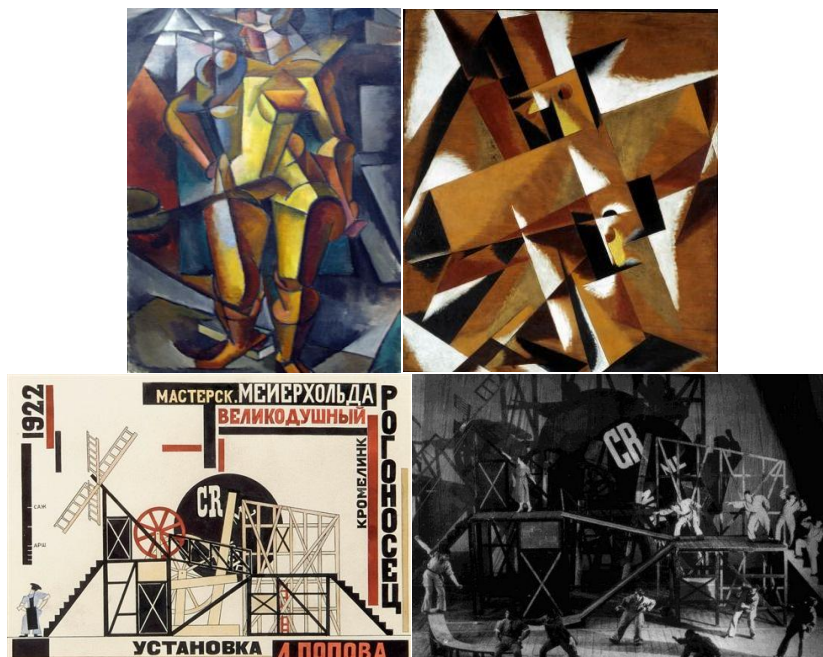
escénico de Jarry también fue decisivo a la hora de que Breton dotara de forma al surrealismo, sin olvidar el psicoanálisis freudiano (Bradley, 1999, p. 6).



Figs. 101-104. Kazimir Malévich, Figurín para *Victoria sobre el sol*. 1913. Anónimo, Fotografía del estreno de *Victoria sobre el sol*. 1913. Kazimir Malévich, Telón de fondo del segundo acto de *Victoria sobre el sol*. 1913. *Cuadrado negro sobre fondo blanco*. 1915.

De hablar de la abstracción como proceso de fragmentación formal creado por la vanguardia y relacionarlo con la tecnología nacida de la modernidad, habría que destacar, previo al Picasso de *Parade*, a Kazimir Malévich. Influido por el cubismo, buscó la supremacía de la nada mediante su movimiento suprematista. En él los elementos pictóricos quedan reducidos a su mínima expresión, proponiendo un nuevo sistema de construcción del mundo. La forma de llevarlo a cabo encontró en el ámbito escénico su medio perfecto, pues permitía que la plástica superase su bidimensionalidad penetrando en las tres dimensiones habitadas por el individuo. La dramaturgia podía utilizarse como simulacro o recreación de esta imagen del nuevo futuro mundo, la forma más cercana de materializarlo. Un "ensayo previo". Para este fin, Malévich diseñó la escenografía y vestuarios de *Victoria sobre el sol* en 1913 (Figs. 101-104). En esta obra, los componentes mecánicos protagonistas de la nueva era habrían conseguido independizarse incluso del propio sol (Paz, 2000, p. 33). La forma de manifestar estéticamente el mundo deshumanizado pasaba por la síntesis de cada uno de los conceptos tratados: desde el escenario y los personajes que lo habitaban hasta el lenguaje de éstos e incluso el propio argumento de la pieza teatral, desintegrándose fragmentariamente para conformar un total abstracto. El telón de fondo que ideó para su segundo acto, un gran cuadrado dividido en diagonal (Fig. 103), puede considerarse como la primera obra suprematista, precedente del famoso *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (Fig. 104) realizado en 1915. De esta forma, gracias al teatro, el arte de vanguardia encontró la forma de dar su siguiente paso. Del escenario tridimensional, se retornaría a la bidimensionalidad pictórica mostrando la anulación de toda representación, la obra abstracta por excelencia. El arte de vanguardia, siguiendo los pasos iniciados por Picasso, superaría la bidimensionalidad pictórica de la escenografía escénica haciéndola adquirir su propia volumetría, convirtiendo los elementos artísticos de decorados y vestuarios en auténticas arquitecturas a través de sus elementos constructivos, siguiendo las formas esenciales geométricas de tipo cubista. Los personajes se fusionaban en este tipo de decorados

no sólo visualmente sino también interpretativamente, incentivándose una interpretación abierta a la improvisación y a la espontaneidad, buscando movimientos abstractos que permitieran al cuerpo mimetizarse con su entorno.



Figs.105-108. Liubov Popova, *La modelo*. 1913. *Construcción dinámico-espacial*. 1921. Escenografía de *Le cocu magnanime*. 1917. Anónimo, Fotografía del estreno de *Le cocu magnanime*. 1917.

Ejemplos de estas obras serían los diseños de tipo constructivista, cubista o futurista a cargo de artistas como Kazimir Malévich o Liubov Popova, concebidos como construcciones a partir de elementos fragmentarios de formas esenciales; el escenario adoptaba la apariencia de una gran maquinaria articulada por multitud de piezas que compondrían su mecanismo; Alexandra Exter crearía espacios rítmicamente organizados que relacionasen a los actores con la escenografía –incluso con un vestuario generador de efectos cinéticos–, mientras que Georgi Yakulov concebiría el teatro como un circo en movimiento perpetuo mediante la introducción de diferentes máquinas capaces de mover caóticamente escaleras, plataformas o trampillas (Bowl, 2000, pp. 219-233). Si se toman como referencia las obras pictóricas de estos creadores, se observa cómo éstas parten de la influencia cubista en el desarrollo de su arte constructivista. De Popova, por ejemplo, se conservan ejemplos de su cubismo previo, como el caso de *La modelo* (Fig. 105). Su modelo parece un personaje ataviado con un vestuario teatral e integrado en la escenografía de una de las obras teatrales que la creadora diseñará en el futuro. Ya en su etapa constructivista (Fig. 106), se continúa percibiendo la influencia del cubismo en la concepción de la plástica fragmentaria. Cada uno de los elementos que conformarán el imaginario de este nuevo "ismo" ruso de influencia picassiana resultarán cada vez más collagísticos, por cuanto parecerán poderse extraer de la propia obra como piezas recortadas con identidad propia. Al superar su bidimensionalidad, podrán servir para configurar, ya con su propio volúmen, el espacio escénico, como sucederá con la obra *Le cocu magnanime*, cuyo diseño previo por parte de la propia Popova parece ser una obra plástica constructivista ya de por sí, un cartel plano que fácilmente puede traducirse en volumen y profundidad (Figs. 107 y 108).

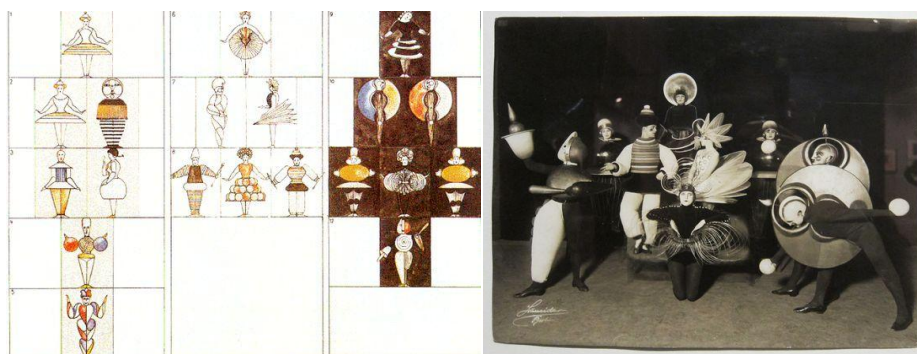


Figs. 109-112. Fernand Léger, Fotograma de *Ballet mécanique*. 1924. Figurín para *Skatink Rink*. 1921. Diseño para la representación de *Skating Rink*. 1921. Anónimo, Fotografía del estreno de *Skating Rink*. 1922.

Con la intención de proseguir la línea picassiana de dotar a las coreografías de los nuevos ballets de movimientos acordes con el nuevo arte y, por ende, con la modernidad, Fernand Léger, perteneciente al movimiento cubista, acabaría geometrizando el movimiento del cuerpo del bailarín, a imagen del cubismo. Aunque dicha propuesta generó una respuesta negativa por parte del público al considerarlo una "deshumanización", la sociedad caminaba hacia esto, al integrarse el individuo en un mundo cada vez más maquinizado. Para Léger "la vida actual, más fragmentada, más rápida que en épocas precedentes" debía "tener como medio de expresión un arte de divisionismo mecánico" (Duran, 2008, p. 160). El movimiento y lo mecánico, a través de los diferentes movimientos asignados a las piezas de una máquina, se equiparaban a las acciones realizadas por los miembros articulados de un cuerpo humano. Los espectadores admiraban a un personaje surgido del cine como Chaplin, cuyo rol de vagabundo parecía rebelarse románticamente contra el mundo moderno pero, a su vez, acababa por adoptar unos gestos pantomímicos que en ocasiones recordaban a los de un autómata de la era tecnológica. El ballet *Skating Rink* de Léger, estrenado en 1922 (Figs. 110-112), partía precisamente de la figura de este cómico del cine mudo. El intento del creador francés por dotar a la estética y a los movimientos de los bailarines de una apariencia puramente mecánica (Fig. 112) le llevó en un futuro, incluso, a prescindir de la presencia humana para quedarse solamente con las máquinas. Esto lo conseguiría gracias a la magia del cinematógrafo, realizando la película *Ballet mécanique* en 1924. En él, la apropiada figura de un Charlot convertido por Léger en cubismo (Fig. 109), presenta diferentes artefactos que danzan ante la cámara acompañadas de una música que resultará de entramar sus ruidos fragmentarios, dando lugar a un ballet nunca antes visto. El autor de la partitura, George Antheil, armó su música mezclando sonidos de instrumentos tradicionales —el piano o la percusión— junto a los de diferentes máquinas —timbres eléctricos o hélices de avión— reivindicando la musicalidad de estos últimos en la composición de la atmósfera sonora del s. XX.

Junto a Léger, participó en el proyecto multidisciplinar *Skating Ring* el compositor Arthur Honegger. Miembro de *Les Six*, aprendió de Satie la necesidad de introducir en la nueva música elementos ilustrativos del paisaje sonoro la modernidad. En las obras de Honegger, pueden encontrarse referencias al deporte, al jazz, las máquinas o los nuevos medios de transporte. Una de sus obras más representativas, *Pacific 231*, se inspira en diferentes sonidos producidos por una locomotora buscando construir musicalmente, no la imitación de sus ruidos, sino "la traducción de la impresión visual y el goce físico" experimentada por el viajero ferroviario. Mediante fragmentos sonoros tan diversos como silbatos, rieles, durmientes o calderas, Honegger va describiendo los diferentes estadios que este vehículo experimenta durante su trayecto: "la tranquila respiración de la máquina en reposo, el esfuerzo para arrancar, el acrecentamiento progresivo de la velocidad para terminar en el estado lírico casi patético, de un tren de trescientas toneladas lanzado en plena noche a ciento veinte kilómetros por hora" (Pascual, 2008, p. 187). La magnificación del maniquinismo, la sublimación a través de la música, hizo que ésta y otras obras de Honegger fuesen utilizadas por distintos cineastas de vanguardia para sonorizar películas como *La Roue*, la cual influyó en la realización de obras como *Ballet mécanique*.

Paralelamente a la realización del ballet *Skating Rink*, Oskar Schlemmer se encontraba trabajando en una nueva propuesta con la que dar un paso más respecto a las innovaciones de Léger. Su formación como pintor y bailarín le haría comprender que el futuro del ballet no pasaba sólo por dotar a los bailarines con un vestuario de tipo maquinista acorde con la modernidad; el espíritu de abstracción, nacido de la técnica, debía de contagiar al propio bailarín y a su forma de expresión (Michaud, 1996, p. 34). Con este propósito concebiría su *Das Triadisches Ballet* (*El Ballet Triádico*). En él, forma y movimiento se unían en una composición arquitectónica sinfónica integrando danza, escenografía y música.



Figs. 113-114. Oskar Schlemmer. Diseño del vestuario de *El Ballet Triádico*. 1924. Ernst Schneider, Representación de *El Ballet Triádico*. 1927.

El vestuario se inspiraba en materiales tecnológicos de la época, utilizados para la confección de material científico e incluso bélico, ejemplos bien representativos de la modernidad. En este sentido, las máscaras de las culturas primitivas quedan suplidas por las máscaras de gas, confeccionadas por el hombre occidental del s. XX para sus propios fines, su propia "religión", sus propios "ritos", sus propias "tragedias" (Krauss, 2002, pp. 81-82). Su sentido práctico quedaría reducido a la apariencia abstracta de estos materiales, cuyas formas geométricas serían encajadas entre sí dando lugar a personajes contruidos fragmentariamente. A la vez, el peso y forma

dada a estas estructuras limitaban la movilidad de los bailarines, dándoles apariencia de arquitecturas ambulantes. Las leyes funcionales del cuerpo del bailarín se ponían en relación con su apariencia y con el espacio, ambas de tipo cúbico. El cuerpo ya no se reducía a una única forma, sino que quedaba descrito como un conjunto fragmentario de formas o de miembros geométricos. Las leyes del movimiento corporal se regirían por una precisión matemática, buscando imitar el movimiento de las figuras geométricas en el espacio. Ello queda patente en los dibujos previos realizados por Schlemmer, los cuales tienen como fin la descripción del vestuario de cada uno de los personajes de su particular ballet (Fig. 113). Llama la atención cómo cada uno queda perfectamente encajado en su celda, como representando una especie de nuevo canon estético en el que ya las partes anatómicas humanas han quedado desplazadas por las partes geométricas de sus vestidos. A su vez, la visión general del diseño, con cada figura insertada en su espacio rectangular, conforma una red o retícula más propia de unos planos de dibujo técnico, destinados a un fin arquitectónico o ingenieril. De alguna forma, este ballet será una especie de arquitectura perfecta, una máquina donde cada elemento constituye una pieza de su engranaje. Estas piezas sin embargo estarán diseñadas para tener vida propia, para deambular por un escenario abierto, concretamente la sede de la Bauhaus en Dessau (Fig. 114), donde Schlemmer trabajaba como profesor (Michaud, 2000, pp. 309-335). Fundada en 1919, nacería precisamente con la idea de aunar las diferentes artes a través de la enseñanza. El formato teatral jugó un papel importante, fomentándose la "teatralización" de la vida de la escuela mediante la organización de actividades como fiestas, bailes, nuevos espectáculos, escenografías, danzas, conciertos, etc. (González García, 2000, p. 211).

Mientras aquel hipotético mundo mecanizado llegaba, se planteaba la sustitución del propio actor por muñecos, títeres o marionetas a través de la incorporación de los géneros teatrales de los que estos muñecos habían participado tradicionalmente. Si bien el uso de este tipo de humanoides ya había sido desarrollado por el antiguo teatro griego, la modernidad buscó recuperarlo para aunar pasado y renovación teatral. El resurgimiento o revalorización de este tipo de teatro llegó de manos de románticos alemanes como Heinrich von Kleist o simbolistas como Maeterlink, quien puso de relieve dos factores fundamentales que se mantendrían en el teatro de vanguardia: la relación simbólica entre títere y titiritero –mostrando la alineación del ser humano, ajeno a su propio destino– y la reflexión acerca de un nuevo arte interpretativo en el actor, cuya interpretación más mecánica, pantomímica y exagerada conducía a su deshumanización, asemejándose con el cuerpo de una marioneta. Ello conduciría a innovaciones posteriores como la de Jarry y su *Ubú Rey* o Gordon Craig y su concepto de "supermarioneta", que representaba al actor ideal despojado de emociones y limitaciones que pudieran interferir en el desarrollo de la obra. La marioneta acabaría siendo el sustituto perfecto del actor en sus facetas rítmicas, corporales y expresivas (Muñoz-Alonso, 2003, pp. 19-20). En 1918 el futurismo, cuya fórmula ideal para un nuevo teatro precisaba de la tradición de títeres, introdujo la marioneta en lugar del actor como nuevo elemento de vanguardia. Criaturas que, al igual que las máquinas, reducían las características del cuerpo humano a un conjunto de formas geométricas, fragmentos de naturaleza inanimada que parecían cumplir el sueño de Léger en su *Ballet mécanique*, moviéndose en un espacio antinaturalista diseñado según los cánones futuristas.

La transición de actor humano en actor marioneta se observa en algunos proyectos de Depero para la compañía de Diáguilev, como *El canto del ruiseñor* (Fig. 115), donde sus diseños irían destinados a actores de carne y hueso aunque de apariencia deshumanizada, descompuestos sus elementos al quedar sintetizados. Este vestuario para actores de ballet acabó dando pasó al diseño de títeres. La cosificación del personaje teatral en marioneta –formando parte de espectáculos como los de la compañía *Teatro dei Piccoli* (Fig. 116) de Vittorio Podrecca³⁴– podía interpretarse no sólo como una síntesis visual de los elementos humanos, sino también como el retorno a un tipo de teatro más ingenuo, un despojamiento de todos los elementos culturales adquiridos por el teatro a través de la tradición. De esta forma, el método de creación ya no se encontraría condicionado por el pasado, pudiendo concebir obras totalmente nuevas. El autor conectaba así con su yo inicial infantil, libre de toda imposición cultural y de toda tradición.



Figs. 115-116. Fortunato Depero. Diseño de vestuario para *El canto del ruiseñor*. 1916-17. Cartel publicitario *Al Teatro dei Piccoli*. 1918.

La búsqueda de esa pureza llevaría a la introducción de otro elemento de vanguardia popularizado pictóricamente por Picasso: el del arte primitivo africano, o arte negro. *La creation du monde*, estrenado en 1923, sería un "ballet negro" que recrearía esta cultura ancestral, presentando un decorado y unos figurines creados por Fernand Léger con figuras inspiradas en las esculturas africanas que tanto habían fascinado a Picasso. Este nuevo *style nègre* podría también denominarse como *Black Deco*, en referencia al *Art Decó*, pues el detalle tribal queda aplicado a un estilizado fondo plano (Krauss, 2002, pp. 63-64). La síntesis y geometrización de los elementos primitivos combinados entre sí definirán la apariencia de cada una de las formas representadas como modelos de construcción a través de piezas abstractas. Tanto los personajes como el escenario, presentan una fragmentariedad evidente, generando constantes rupturas en la mirada y dando lugar a una confusión entre figura y fondo, camuflándolos ópticamente entre sí. Además, la música de Darius Milhaud, perteneciente al grupo *Les Six*, conseguiría como Satie una mezcolanza de diferentes fragmentos musicales de tipo culto y popular, extraídos de la cultura primitiva africana con otros provenientes de la música de *jazz* nacida y creada por la América negra de Nueva Orleans, que en aquella época comenzaba a ponerse de moda en los círculos artísticos más avanzados. Esta música, por su ritmo, resultaba ideal para la ilustrar los

³⁴ En *I Piccoli* tuvieron lugar manifestaciones de la vanguardia futurista gracias a la colaboración interdisciplinar de algunos artistas en estos proyectos de obras con muñecos, como Giacomo Balla o Fortunato Depero, o de músicos como César A. Cui. Cada espectáculo era concebido como drama-ballet o una mini-ópera" (Lista, 2000, p. 167).

experimentos coreográficos que estaban llevándose a cabo. El arte africano representaría para el teatro lo mismo que representó para Picasso: una forma de retornar a una forma creación pura, como la circense, exenta de todo condicionante asociado a una tradición cultural. Además, el *jazz* como música popular sería considerado un elemento perfecto de la modernidad, sirviendo como fondo para el baile en las salas de fiesta, una de las principales formas de ocio del ciudadano occidental de principios de siglo XX. Junto a este elemento, Léger tiene muy en cuenta en su obra pictórica las nuevas presencias tecnológicas y el dinamismo que éstas producirán en elementos como los nuevos medios de transporte o las máquinas. Con ellas construirá el *atrezzo* de sus cuadros, convirtiendo las piezas conformadoras de los nuevos paisajes abstractos en piezas geométricas de tipo mecánico. Su particular interpretación del cubismo dará como resultado un maridaje entre individuo y artefacto industrial, mezclándose hasta dotar al humano de características mecánicas y a la industria de apariencia orgánica. Sus puzzles plásticos aunarán estos elementos y los traducirán al asunto escogido en cada caso por su autor. Si en su obra *El puente del remolcador* (Fig. 117) la presencia industrial es clara, en los diseños del ballet *La creation du monde* estas piezas representativas de la modernidad fabril se adaptarán en su síntesis esquemática a aquellas otras representativas de la cultura africana, buscando en su carácter geométrico el punto común (Fig. 118) Lo tribal y lo moderno encontrarán su nexo (Figs. 117-118). Por su parte, creadores pertenecientes al ámbito de la danza idearán una serie de coreografías consruídas a partir de referencias a los rituales presentes en las culturas primitivas o antiguas. Además de Leónide Massine o de Vaslav Nijinsky, que participaron en los Ballets Rusos, otros nombres como el de Isadora Duncan fueron fundamentales en la recreación de las características presentes en la estética de culturas arcaicas como la griega o la romana. Además, todos ellos supieron integrar movimientos y gestos presentes en la cotidianidad del cuerpo humano dentro de las nuevas coreografías de vanguardia, dejándose de ver como algo ordinario o vulgar para connotarlas de una particular estética (Ramírez Serrano, 2018, pp. 134-135).



Figs. 117-118. Fernand Léger, *El puente del remolcador*. 1920. Escenografía de *La creation du monde*. 1923.

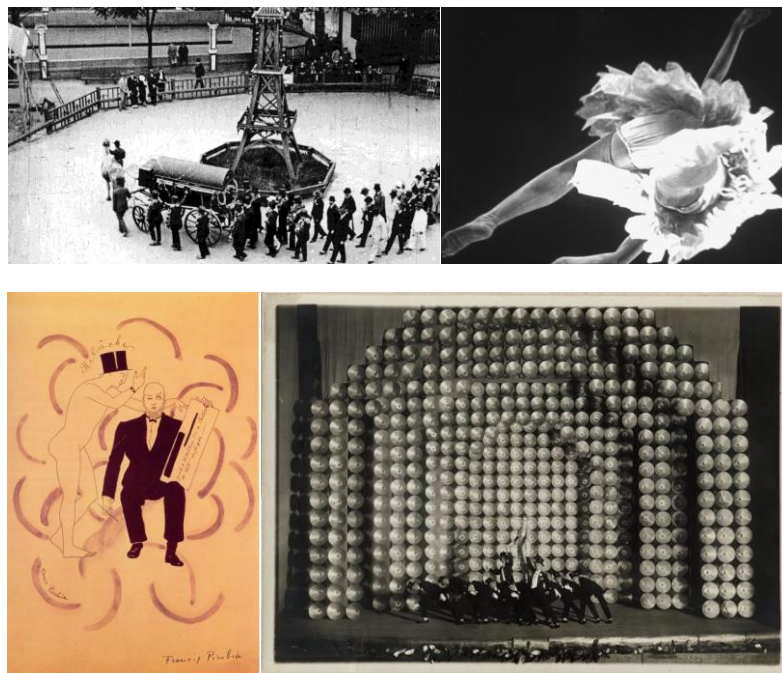
La búsqueda de ese primitivismo musical tuvo en *Le Sacre du printemps* – estrenado por los *Ballets Russes* en 1913– su antecedente vanguardista más claro. Su compositor, Igor Stravinsky, sería precisamente uno de los creadores más destacados de la compañía de Diáguilev, convirtiéndose en uno de los creadores de vanguardia más reconocidos debido a las características estéticas de su música y, en concreto, de su ballet citado. Su modernidad residirá paradójicamente en la búsqueda de lo arcaico, en el que características como la aparente improvisación, impulsividad o brutalidad romperán con aquellas otras normas tradicionales de la música. Para la recreación del

ambiente sobrenatural presente en las danzas rituales de las culturas ancestrales se interviene sobre la melodía, que quedará evidentemente fragmentada; el ritmo también se verá alterado, fracturándose su orden. La partitura quedará convertida en un conjunto de pedazos musicales unidos por un hilo conductor dominado por elementos como la disonancia o el contrapunto. La revolución que *Le Sacre du printemps* tendría dentro del ámbito musical y, por ende, del escénico –y, concretamente, del ballet– serviría como puente de transición entre las obras previas y otras posteriores como *Parade*. A su vez, esta búsqueda de las raíces sonoras llevaría a Stravinsky a estudiar las fuentes populares y folclóricas de la tradición musical europea³⁵. Stravinsky Así, introdujo estos elementos del legado musical occidental en sus rompedoras partituras e, incluso, abandonaría su propio tiempo musical para recrear composiciones de corte neoclásico. Este neoclasicismo o retorno en la forma de componer presente en el s. XVIII formaría parte del plan estético de Retorno al Orden ideado por parte de las vanguardias tras la I Guerra Mundial. De este modo surgirían obras para los *Ballets Russes* como *Pétrouchka* o *Pulcinella*, esta última con figurines y decorados de Picasso.

Como consecuencia de los éxitos de la compañía de Serguéi Diáguilev, pronto surgieron imitadores que tratarían de repetir la fórmula de reunir a los diferentes ámbitos artísticos en un proyecto multidisciplinar. Sería el caso de los *Ballets suédois* (*Ballets Suecos*), de los que cabe destacar, además de los citados *Skating Rink* y *La Création du monde*, un ejemplo insólito: el ballet *Relâche*, que aportaría un elemento innovador como el del cinematógrafo, integrándolo más allá de la fórmula pictórica que ya había aplicado Picasso en la construcción de su cubismo: dentro de la propia obra teatral. Desde los inicios del nuevo arte fílmico, los espectáculos escénicos habían entrado en una particular crisis al encontrar en el invento de los Hermanos Lumière un difícil competidor. El público, fascinado, comenzaba a acudir en masa a las proyecciones cinematográficas, por lo que algunos empresarios teatrales consideraron incluir el séptimo arte en la programación de sus teatros. Por otro lado, el ámbito artístico rápidamente encontró en el cine una herramienta de experimentación, dando lugar a diferentes realizaciones de vanguardia. Los *Ballets suédois* de Rolf de Maré, comprendiendo la importancia que el cine había adquirido –no sólo por su éxito de masas sino también como producto de vanguardia– se valdrían de él integrándolo con el resto de ámbitos de creación que por entonces participaban en la elaboración de los proyectos más innovadores de la compañía. Como resultado surgió *Entr'acte*, una pieza cinematográfica iconoclasta que, como su propio nombre indica, se proyectó como intermedio del citado ballet *Relâche*. En ella participarían creadores de todos los ámbitos a la manera de actores, como Francis Picabia –autor del argumento y de la escenografía del ballet–, así como Erik Satie –autor de la partitura de *Parade* así como del mismo ballet *Relâche*– y otros creadores de vanguardia como Marcel Duchamp o Man Ray. Esto demostraría la capacidad del séptimo arte para aglutinar a las diferentes disciplinas de la cultura con idéntico e incluso superior resultado que el teatro. Si bien el ballet se introduce en el film a través de diferentes referencias fragmentadas –el cuerpo de una bailarina visto bailar desde abajo, los propio Satie y

³⁵ Stravinsky continuó la tradición inaugurada por el nacionalismo musical, que reivindicaba las raíces musicales históricas propias de los diferentes países europeos. Creadores como Liszt, Grieg, Dvořák, Brahms, Glinka, Sibelius o Bartók indagaron en las fuentes arqueológicas de países como Hungría, Rumanía, Rusia o Finlandia, extrayendo sus fragmentos representativos esenciales e integrándolos en partituras de nuevo cuño ajustadas a la estética de su tiempo (Pérez Sevilla, 1992, pp. 863-867).

Picabia articulando sus cuerpos en una especie de baile de saltos, o el cortejo fúnebre realizando una coreografía al comenzar a correr a cámara lenta– (Figs. 119-120), el propio espíritu cinematográfico vanguardista penetra a su vez en el espectáculo teatral, a través de una obra cuyo título, música y "polémico argumento sin argumento" es ya de por sí una provocación dadaísta. El propio significado de *Relâche* aludía a cuando una obra teatral quedaba suspendida o sin representaciones; la música resultaba de un compendio de diferentes temas intercalados de forma fragmentaria y desarrollados con intención de convertir en absurdo su supuesto origen solemne – como marchas militares convertidas por los propios soldados en obscenas–; el argumento lo conformaban un conjunto de escenas fragmentadas y sin sentido, compuestas de elementos pornográficos –los bailarines danzan desnudos (Fig. 121); el fondo estaba compuesto por fragmentos de pechos que constituían formas geométricas– (Fig. 122), mientras que los intérpretes representaban otros sinsentidos –como un bailarín en silla de ruedas–. A pesar de que todos estos elementos de cine dadaísta acabasen apoderándose de la escena, el escándalo que ya de por sí provocó la proyección de la película durante su estreno hizo pasar desapercibido al propio ballet.



Figs. 119-122. René Clair, Fotogramas del film *Entr'Acte*. 1924. Francis Picabia, Cartel para el ballet *Relâche*. 1924. Anónimo, Fotografía del estreno del ballet *Relâche*. 1924.

El ámbito escénico, capaz de romper las limitaciones de las diferentes disciplinas artísticas haciéndolas trabajar conjuntamente y de forma interdisciplinar, se había acabado mostrando también limitado con el surgimiento del cine. Éste había conseguido escapar del escenario teatral y de la duración de una representación teatral para mostrar múltiples espacios y momentos filmados, es decir, diferentes facetas de un asunto capaces de confluir fragmentariamente en unidad, a la manera del cubismo. La mirada del espectador sería dirigida a través del punto de vista escogido por la cámara y la interpretación del mensaje quedaría construido a través del montaje de los diferentes fragmentos de planos. El ámbito fílmico parecía, respecto al resto, ilimitado. A su vez, el cine acabaría integrando a la vanguardia teatral en

películas donde la plasticidad de sus decorados y la interpretación de sus actores, así como su vestuario y maquillaje, remitirían claramente al espacio teatral³⁶.

Todos estos progresos harían del espacio escénico un lugar en el que llevar a cabo la mayor cantidad de experimentaciones por parte de los diferentes ámbitos y movimientos de vanguardia. Sus creadores, al decidir poner en común sus características generando proyectos colaborativos, situaron al nuevo arte en su mayor momento de esplendor. Pintores, literatos, coreógrafos, músicos o poetas se convirtieron en una gran colectividad trabajando al servicio del espectáculo teatral, a través del cual el público conocería cada una de estas innovaciones, acudiendo a las salas en masa gracias a la naturaleza popular de este formato. Un espacio que serviría de confluencia para los diferentes ámbitos y expresiones del nuevo arte, manifestados a través de sus diferentes fragmentos o piezas clave, con las que se construyeron las obras más avanzadas de la cultura europea de la época.

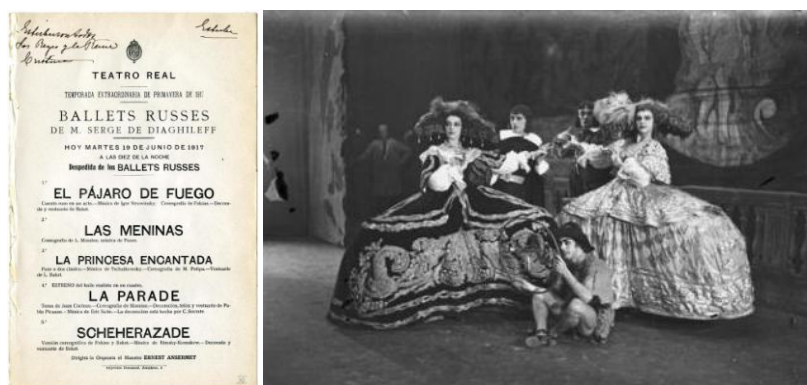
5.4. La recepción de la modernidad escénica en el ámbito cultural español

El nuevo arte que Picasso había inaugurado en Europa todavía esperaba su presentación en España de la mano de su creador. De buscar una fecha concreta para situar el regreso del pintor español a su país con la intención de presentar su trabajo ésta sería la de 1917, cuando el ballet *Parade* fue estrenado en Barcelona y en Madrid (Fig. 123). La compañía productora, los Ballets rusos de Diáguilev, ya había hecho su entrada triunfal en España un año antes, invitados por el rey Alfonso XIII y aprovechando la neutralidad española durante la I Guerra Mundial, lo que les permitiría mantener su actividad teatral durante el periodo bélico. El Teatro Real de Madrid fue testigo, un 26 de mayo de 1916, de la primera de las representaciones de la compañía. El público español asistiría, entonces, a un acontecimiento que supondría un antes y un después en la forma de entender el teatro, la interpretación, el ballet, la escenografía y la música.

Previamente, la compañía de Diáguilev ya se había interesado por los rasgos más característicos o definitorios con los que el arte europeo había construido la imagen popular de España. Portadora de esta tradición, la compañía de ballet buscó modernizar dicho constructo sobre España: los personajes icónicos de Velázquez, la dinastía de la casa real de los Austrias, su música cortesana, sus palacios y lugares de recreo como paisajes típicamente españoles, la figura literaria de la gitana como imagen romántica personificadora del espíritu indomable español o las melodías típicas definitorias de los diferentes lugares geográficos españoles. Todo ello quedaría contenido en cinco proyectos escénicos de asunto y música española, creada por compositores y pintores europeos: *Carmen* –con vestuario de Alexander Golovine, en 1908–, *España* –basado en la *Rapsodia española* de Maurice Ravel–, *Triana* –inspirado en la obra homónima de Isaac Albéniz–, ambos con escenografías de la pintora cubo-futurista rusa Natalia Goncharova, y *Los jardines de Aranjuez* –con partituras de Fauré, Ravel y Chabrier y vestuario y decorados del creador español José María Sert–. Posteriormente, en 1916 los *Ballets Russes* estrenaron en San

³⁶ El expresionismo alemán lideró la creación de un cine emparentado con la vanguardia escénica, con películas como *El gabinete del doctor Caligari*.

Sebastián *Las Meninas* (Fig. 124) –cuyos personajes realizó Sert inspirándose en la famosa obra pictórica, mientras que la música fue la célebre *Pavane* de Gabriel Fauré– (Lahuerta, 2010, p. 34). A su vez, la temática española también hizo presencia en dos obras estrenadas en 1920 por los *Ballets Suédois* a imitación de *Les Ballets Russes*: *Iberia* –para la que Desire-Emile Inghelbrecht orquestó la famosa obra pianística de Albéniz– y *El Greco* –con música del mismo Inghelbrecht y cuyas escenas mímicas se inspiraban en las obras del famoso pintor español nacido en Grecia (Martínez del Fresno, 2010, pp. 122-123).



Figs. 123-124. Anónimo, Cartel del estreno de *Parade* en el Teatro Real de Madrid. 1917. Anónimo, Fotografía de la representación de *Las Meninas* en San Sebastián. 1916.

Pero la verdadera revolución todavía estaba por llegar: con el estreno de *Parade*, España accedió a la nueva forma de representación estética de la modernidad y, con ello, a la auténtica unión de cada uno de los ámbitos artísticos representantes de la vanguardia más rompedora, la de Picasso y su tiempo. Este ballet inauguró la representación de una nueva era, de una nueva sociedad cultural, cuyos elementos más representativos habían sido traducidos por las diferentes disciplinas artísticas y conjugados en un sólo espacio, el del escenario teatral. Su síntesis podría ser la siguiente: el elogio de lo circense como metáfora de la creación artística, por su libertad, originalidad, humor y provocación; la unión del ser humano y de su entorno con la máquina como emblema de la modernidad, abstrayendo el cuerpo, el movimiento y los escenarios buscando este propósito; el empleo de marionetas como representación ideal del actor mecanizado, sustituyendo con ellas a los propios actores; la inclusión del cine como nuevo arte, mediante la inserción de películas en las representaciones escénicas o basándose en personajes como Chaplin para emular sus coreografías; las referencias a la música moderna como el jazz, por su ritmo asociado con un ritmo de baile frenético traducido en nuevas coreografías escénicas. La sociedad española, todavía anclada en la tradición de un país atrasado culturalmente respecto al resto de Europa, encontró en *Parade* la transición visual hacia un presente fresco, extraño y provocador. Ramón Gómez de la Serna sería uno de aquellos creadores que valoraría, desde España, la labor del malagueño³⁷. Tanto es así, que a su llegada a Madrid con motivo de la presentación de *Parade*, no dudó en organizarle un homenaje. Paradójicamente, apenas acudiría público al evento, debido a que prácticamente nadie conocía al homenajeado. La fama de Picasso, tan

³⁷ Para Ramón, Picasso es "el primer bailarín de bailes rusos que se conoció en Europa, y comprendió lo que de espectáculo de baile del pintor mismo tiene la pintura, necesitando renovar el espectáculo y sus decoraciones" (Gómez de la Serna, 1968, pp. 74-75).

inmensa en Francia, paradójicamente no se había difundido todavía en su tierra natal, España (Gómez de la Serna, 1968, pp. 74-75).

La nueva fórmula de *Parade*, propuesta por *Les Ballets Russes*, no fue la única propuesta escénica a la que España tendría acceso. Diferentes compañías teatrales llegaron al país durante la segunda década del s. XX; al igual que la compañía de Diáguilev, aprovecharían la neutralidad española durante la I Guerra Mundial, trayendo diferentes fragmentos innovadores de vanguardia aprendidos de este nuevo teatro musical; entre estos, cabría destacar la renovación plástica de Picasso, la música inspirada en el mundo de la modernidad de Satie y en el retorno a la tradición de Stravinsky, el humor y lúdico como reflejo de lo circense y como recreación de la *Commedia dell'Arte*, así como su uso de la marioneta en escena como forma de deshumanizar al actor clásico. Cada una de estas piezas comenzaron a ser asimiladas por parte de diferentes intelectuales y creadores españoles, los cuales podrían dividirse claramente en dos grupos: por un lado, aquellos de talante más conservador, los cuales mostraban su rechazo a estas nuevas propuestas en defensa de un teatro más tradicional; por otro, aquellos de personalidad más abierta o progresista, que recibieron positivamente el nuevo teatro musical y buscaron emularlo. En el primero de los grupos, cabe destacar la figura de Miguel de Unamuno, cuya apuesta como dramaturgo por un teatro más literario entraría en colisión con aquel otro más plástico del nuevo arte, que daría una mayor preferencia al elemento visual – por participar en él diferentes manifestaciones artísticas renovadoras como la vanguardia plástica, escenográfica o coreográfica–. Para Unamuno, esta nueva propuesta de un espectáculo "que principalmente se ve", sería irreconciliable con ese otro tipo de "drama como obra de arte literario, que principalmente se oye" (Unamuno, 1976, p. 9). Según su opinión, la puesta en escena debía equipararse al libreto y no desvirtuarlo, pues al texto dramático se le suponía la capacidad de sugerencia suficiente como para evocar sus imágenes incluso sin que estas tuvieran lugar físicamente, pudiendo imaginarse con la simple lectura del mismo. Unamuno consideraba que el teatro actual había dado primacía a lo visual por la carencia de buenos textos y no porque éste estuviera renovando las bases tradicionales escénicas. Además, añadía que este tipo de espectáculos generaba un tipo de público mediocre. La variedad de decoraciones, el uso de un vestuario inusual, la nueva forma de interpretar en escena, así como otros rompedores recursos teatrales tenían, para Unamuno, la función de contentar a un público incapaz de valorar un buen texto y una buena interpretación, los dos únicos elementos necesarios para una obra teatral de calidad³⁸. Esa "plástica" tendría su origen, según el filósofo, en la negativa influencia del cinematógrafo. El público, al haberse acostumbrado al formato cinematográfico, lo buscaría también en el teatro, por lo que el ámbito escénico se habría adaptado a su nuevo rival buscando montajes visualmente equiparables a los del cine³⁹.

³⁸ Unamuno imaginaba "un teatro sencillo, lo más sencillo posible, desnudo, sobrio, en el que lo que se ve ayude y sirva a lo que se oye, pero no lo desfigure ni oscurezca: en un teatro en que el actor cuente lo menos posible con el escenógrafo y el sastre y el peluquero y el atrecista –o como se llame– y el tramoyista, y huya cuanto más pueda de la pantomima y de la caricatura, o sea la exagerada caracterización. Y esto sería, sin duda, lo más duradero, y a esto, que es lo clásico, hay que volver siempre" (Unamuno, 1976, p. 13).

³⁹ Para Unamuno, la exigencia de este público era equiparable a la del morfinómano o el alcohólico, cuya sensibilidad era manipulada por el negativo factor cinematográfico del cine (Unamuno, 1976, p. 10).

Frente a esta mirada conservadora, Ramón Pérez de Ayala introducirá en el panorama cultural español el concepto de "reteatralización" fuschiano para liberar a la escena de su limitación al elemento literario y naturalista y, con ello, devolverle su naturaleza aglutinadora de diversos géneros esencialmente teatrales; algunos de ellos se encontraban presentes en sus orígenes primitivos, como el teatro musical, pantomímico y de marionetas, presente en la tradición griega y oriental, mientras que otros representarían novedades, como el cine o el psicoanálisis (Muñoz-Alonso, 2003, pp. 10-11). Por su parte, Ortega y Gasset defendió un arte que buscara su deshumanización –no precisando representar los sentimientos del alma humana para ser considerado arte como tal, como consideraba Unamuno– en favor de su plástica, del arte puro. Su pensamiento se encaminaba hacia nuevas formas impregnadas de un fuerte aire europeo, que sin duda tendrían un poderoso impacto en las futuras realizaciones escénicas de la vanguardia española (Ortega, 1966, pp. 123-133). Ortega encontró en los nuevos espectáculos, tanto los de Diáguilev como los de *El murciélago*, un auténtico descubrimiento, aquello que el público necesitaba: algo mucho más genérico, capaz de superar el viejo arte teatral. Una confluencia de todas las artes, las cuales encontrarían en el ámbito escénico su destino:

Tengo viva fe en el advenimiento de una nueva inspiración escénica, que renovará en nosotros el sentido de los espectáculos. [...] Más valdría que los artistas jóvenes [...] se dedicasen a crear el nuevo teatro, en que todo es plasticidad y sonido, movimiento y sorpresa. La pintura, a estas fechas, no tiene tema más fecundo que la decoración escénica, donde todo está aún por inventar, y no el lienzo del caballete, donde por ahora no hay nada sustancial que hacer. Cosa pareja acontece con la música. En cuanto al poeta, es el encargado de imaginar la farsa fantasmagórica componiendo, en vez de un texto literario, un programa de sucesos que han de ejecutarse en la escena. Pero es preciso, ante todo, que el actor deje de ser lo que es hoy, mero realizador de una obra escrita, y se convierta en otra cosa, mejor dicho, en mil cosas: acróbata, danzarín, mimo, juglar, haciendo de su cuerpo elástico una metáfora universal (Ortega, 2005, pp. 132-133).

Esta novedosa forma de hacer se encontraba asociada con una ruptura con todo lo anterior, como reflejo de una sociedad en cambio tras la I Guerra Mundial.

La multidisciplinariedad presente en el nuevo teatro musical de vanguardia sería también defendida por intelectuales como Salvador de Madariaga, Manuel Azaña o Cipriano Rivas Cherif, quienes se desharían en elogios hacia los espectáculos de la compañía de Diáguilev. Cherif afirmarí que ésta "había hecho más en sus excursiones por Europa que todas las disquisiciones y polémicas en pro de la renovación escénica". El propio Cherif dirigiría *El mirlo blanco*, grupo de teatro de cámara organizado en casa de Carmen Baroja y Ricardo Baroja, cuyo nombre haría referencia a compañías itinerantes de teatro de vanguardia europeas como *El Murciélago*, *El Pájaro azul* o *El Gallo de oro* (Rivas Cherif, 1991, pp. 40-41). Además, sería el encargado de llevar a cabo una sustancial reforma en el ámbito escénico español mediante la creación de un laboratorio de investigación teatral donde operar con diferentes elementos importados de la vanguardia escénica europea; cada uno de estos fragmentos buscarán desposeer al teatro de toda ornamentalidad hasta "dejarlo en los huesos", siguiendo la máxima de "menos es más" planteada por creadores

como Ludwig Mies van der Rohe— la cual trató de llevar a cabo a través de su arquitectura y mediante su labor como director de la Bauhaus—. Algunos de ellos, como la búsqueda de un lenguaje autónomo libre no dependiente de la palabra, el rechazo a la escenografía decorativa, la valoración expresiva de la luz o el cuestionamiento a la interpretación actoral tradicional, llevarían a superar los límites de la dramaturgia para lograr la armonía del cuerpo en movimiento en el espacio escénico, uniendo música y danza.

De la misma forma, Gregorio Martínez Sierra también apostaría por la traslación de las propuestas escénicas renovadoras europeas en el teatro español con el fin de adaptarlo a los nuevos tiempos: a través de su *Teatro del Arte*, introdujo nuevas obras compuestas por diferentes elementos de vanguardia, entre los que destacó el carácter pantomímico que hacía al actor priorizar la danza y la gestualidad por encima de la declamación, interactuando con la música y con el espacio teatral diseñado por creadores plásticos españoles afines al nuevo arte, con el fin de superar el naturalismo (Muñoz-Alonso, 2003, p. 14). A esto habría que añadir las teorías del nuevo espacio escénico de autores europeos como Meyerhold, gracias a la importación que de sus planteamientos estéticos hicieron creadores europeos que trabajaron en España durante aquella época, realizándose practicables o plataformas para situar a los actores en diferentes alturas, o superando la escenografía pintada o de cartón piedra al incluir en el *atrezzo* del escenario elementos tridimensionales (Muñoz-Alonso, 2003, p. 18). Con la integración de artistas provenientes de diferentes disciplinas, se buscaba un concepto de teatro ligado a la obra de arte total, simbolista y, por ende, estrechamente ligada a los *Ballets Russes*, quienes fueron los primeros en mostrar en España la perfecta alianza entre los creadores de vanguardia y el teatro.

Además de estas compañías, algunos de los compositores de vanguardia europeos más destacables recalaron en España, mostrando sus propuestas públicamente. Así, por ejemplo, Arnold Schoenberg y Anton Webern, considerados como creadores de la música dodecafónica —movimiento de vanguardia que definitivamente instalaría a la música en la plena contemporaneidad—, fueron invitados a España por el compositor catalán Roberto Gerhard⁴⁰; además, como parte del plan de actividades culturales desarrollado en el marco de la Residencia de Estudiantes (RDE), dicha institución haría posible la presencia en España de compositores como Francis Poulenc, Darius Milhaud o Igor Stravinsky, los cuales participaron como conferenciantes e intérpretes de sus propias obras. La admiración que sentirían los creadores españoles de esta etapa por este último, llevaría a un hecho insólito: el estreno en 1931 de su obra *Historia de un soldado* en España (Fig. 188), la cual suponía una rompedora propuesta en términos escénicos y musicales; la admiración que sus organizadores sentían hacia el neoclasicismo musical stravinskiano y el carácter escénico aglutinador cocteauniano fueron las principales razones para llevarlo

⁴⁰ Como Falla, Gerhard fue responsable de la introducción de las nuevas corrientes musicales europeas en España. Su caso es ejemplo de músico completo español: no sólo se dedicó, como su maestro Pedrell, a la difusión teórica y patrimonial de la música española —ejerciendo como profesor, teórico y traductor de libros sobre historia de la música, así como recopilando, interpretando y editando antiguas partituras que iban del Renacimiento hasta el siglo XVII español—; también contactó con la vanguardia musical de la Escuela de Viena, desplazándose a Alemania para estudiar con Schoenberg y aprendiendo su método dodecafónico. De vuelta a España, difundió esta nueva música invitando al maestro alemán y a Anton Webern a Barcelona, así como estrenando obras de este movimiento musical, como el *Concierto para violín* de Alban Berg (Martínez González, 2010, p. 42).

a cabo (Muñoz-Alonso, 2003, p. 52). Ello resultaría del empeño por importar los acontecimientos musicales de vanguardia que estaban teniendo lugar en Europa⁴¹.

Una vez adquiridos cada uno de estos fragmentos teatrales del nuevo arte, los creadores españoles pondrían en marcha la renovación cultural de su país, buscando construir con ellos una nueva estética con la que igualarse con el resto de Europa. Todos ellos aportarían sus ideas desde sus disciplinas estéticas, produciéndose una retroalimentación multidisciplinar bien sugerente que sirvió como "telón de fondo" para la inminente generación de creadores que conformaría la definitiva vanguardia hispánica de los primeros treinta años del siglo XX (Muñoz-Alonso, 2003, p. 9).

6. Ramón Gómez de la Serna, trapero de la vanguardia europea

Europa acababa de asistir al nacimiento del nuevo arte de vanguardia de la mano de un creador español, Pablo Picasso, el cual había tenido que abandonar su país para conseguir hacer realidad sus inquietudes artísticas en Francia. Mientras tanto, España continuaba ajena a la revolución cultural que en el país vecino estaba teniendo lugar por obra de quien se convertiría en uno de los mejores representantes de su arte. Eugenio d'Ors había asistido a dicho acontecimiento, como residente también en Francia y a través de su amistad con el malagueño. No obstante, la interpretación que hizo de ello discurriría más bien por senderos conservadores, viendo en Picasso al autor capaz de devolver al arte a sus orígenes clásicos, y no al revolucionario que cuestionaría los planteamientos de la estética tradicional para abrir una nueva vía influido por el contexto de la modernidad, caminando hacia la abstracción. Él había conseguido que su nuevo mensaje, el mensaje del nuevo mundo, calase en otros ámbitos del arte como la literatura, la música, el teatro o el cine, relacionándolos entre sí para hacerlos trabajar en un único sentido: el del progreso cultural.

Sería necesario, por tanto, que otro compatriota afín al entorno de Picasso entrase en contacto con todos estos elementos constitutivos del *imago mundi* de vanguardia, los ordenarse y consiguiese introducirlos en España para poner al país culturalmente a la altura de otros más avanzados de Europa. El español que por aquel tiempo residiría en Francia y que finalmente aceptaría esta misión sería Ramón Gómez de la Serna. No obstante, su intermediación estaba todavía por llegar, pues por entonces aún era muy joven –sólo contaba con veinte años– y se encontraba asimilando todas las novedades culturales que estaban teniendo lugar, entablando con ellas un diálogo desde su propio y particular estilo como creador. Al igual que Picasso, Ramón también se encontraba hastiado del panorama cultural español, anclado en el academicismo⁴²; como el malagueño, su talento precoz e innato le habría hecho sentir, desde muy temprana edad, interés por toda novedad, lo que le llevaría a su contacto

⁴¹ Los lugares para su representación fueron Madrid y Sevilla, participando una confluencia de importantes creadores españoles pertenecientes a distintas disciplinas. Entre ellos, destacan Ernesto Halffter, José Caballero, Cipriano Rivas Cherif, Luis Cernuda o Alberti, quien se involucró en el proyecto hasta el punto de acometer la traducción del libreto de Charles-Ferdinand Ramuz y de viajar hasta Berlín para intervenir como recitador en la ejecución de la obra (Mateos Miera, 2001, p. 48).

⁴² Así lo definió Ramón: "Para mí las academias no tienen que ver nada con el arte y siguen siendo los mismos recintos tétricos, llenos de jefes de negociado de la lengua" (Gómez de la Serna, 1968, p. 10).

con la vanguardia. De alguna forma, él ya había llegado a todas estas innovaciones que le ofrecía Europa antes de conocerlas, a través de su formación autodidacta. Siendo su propio maestro se conformaría a sí mismo, haciendo que las originales e innovadoras ideas que habían surgido de su interior poseyesen paralelismos con las nacidas en el seno de la vanguardia. Esta coincidencia le haría reafirmarse en la importancia que esta nueva concepción estética poseía, su mensaje revolucionario, el cual cambiaría la cultura y, por ende, la sociedad. Conocedor y poseedor de estos valores como creador de vanguardia, su deseo no era permanecer en Francia como Picasso, sino regresar a su país de origen y aplicar allí las piezas conformadoras del rompecabezas del nuevo arte. Aunque el atraso cultural español representaba un importante obstáculo, Gómez de la Serna lo solventaría convirtiéndose en embajador de la vanguardia europea. Su labor fue decisiva, convirtiéndose en el difusor de los fragmentos estéticos que servirían como referencias para la gestación, por parte de los creadores españoles, de su propia vanguardia.

Ramón reunía todas las condiciones del creador de la modernidad benjaminiano. Al igual que Benjamin, poseía el don de la observación necesario para atesorar aquellos elementos de la realidad con los que conformar un mundo propio, representativo del que le había tocado vivir como espectador. Como el Baudelaire del París que conoció, Gómez de la Serna se convertiría en el gran *flâneur* español; de sus paseos por la civilización, extrajo aquellos fragmentos clave representativos del mundo moderno (Mangini, 2012, p. 44) para, una vez encerrado en su "laboratorio de creación", construir con ellos sus mundos insólitos (Mangini, 2012, pp. 44-45). La acumulación que había llevado a cabo no fue sólo intelectual, sino también física como coleccionista: él mismo se encargó de ir adquiriendo y reuniendo una barroca lista de objetos, procedentes de diferentes puntos de la geografía mundial y de distintas épocas históricas, con los que decorar su espacio de trabajo. Ramón era consciente de cómo la modernidad se había apoderado de los objetos y les había concedido un nuevo significado ligado a su lenguaje. Por ello, cada uno de los nuevos elementos de su despacho serían como piezas del puzzle del nuevo arte, de un nuevo lenguaje propuesto por Gómez de la Serna y dependiente de los nuevos lenguajes de creación europeos. Rodeado por aquellas cosas, sentiría "un ambiente propicio", capaz de "picotearle sin tregua" en el "estímulo del siempre escribir" (Gómez de la Serna, 1948, p. 233). Esta escritura se regía por un sistema nacido de su personalidad creadora, consistente en llevar a cabo un original recuento objetual, extrayendo de cada uno de los "restos" abandonados por la sociedad una interpretación oculta y reveladora, aportándoles un nuevo sentido. Con su caótica enumeración literaria, Ramón adoptaría el papel de "trapero" de la modernidad⁴³, caracterizándose por su "habilidad de escribir poética y humorísticamente de cualquier objeto [...] para demostrar que el artista no tiene que estar necesariamente influenciado por temas tradicionalmente tratados por la literatura, sino que puede hacer poesía de cualquier cosa" (Bonet, 2002, p. 361). Una forma de hacer abarcable el aparentemente infinito universo de objetos representativos de la sociedad y cultura occidental o, al contrario, una forma de construir mediante una suerte de objetos seleccionados un supuesto universo

⁴³ Así describió Ramón su estilo: "Un puesto en el Rastro, un puesto de metáforas inesperadas, un regato de cosas absurdas y variarlas de sitio todos los días, y mezclar lo nuevo y lo viejo en esa última depuradora instancia. [...] Cada vez me siento más el chamarilero pobre que vive entre imágenes queridas e invendibles" (Gómez de la Serna, 1948, p. 622)

inacabable. Ramón se refería a la ciudad como “la única eficiencia de la civilización”, “compiladora de cosas”, concluyendo que “la ciudad es el tiempo reunido, el recuerdo de todos los pasados” (Gómez de la Serna, 1943, p. 112). Su “atenta mirada a lo nuevo, la ciudad –con sus instantes efímeros, lo transitorio, las multitudes, las calles, los cafés, los sonidos–” contribuyó en “la construcción de su imagen como escritor y agitador vanguardista, un aspecto central de su literatura y también de su labor dibujística” (Zlotescu, 2015).

El cosmopolitismo de Gómez de la Serna, su interés por las piezas constituyentes de otras épocas, mundos y culturas, le situaría como creador a la cabeza de la vanguardia en España. Su inquietud por conocer lo que estaba teniendo lugar en el panorama cultural, más allá de la frontera española, le llevó a esforzarse por actualizar su propio país conectándolo con los otros. De esta forma buscó que España se sumase al proyecto artístico colectivo de la vanguardia europea. Ramón pretendía que su país, al igual que el resto de países partícipes del nuevo arte, lograra adaptar los elementos representativos de su propia tradición e historia cultural de forma coherente a aquellos elementos nuevos representativos del tiempo de la modernidad; de esta forma, unidos los progresos artísticos individuales de cada uno de estos países se podría conformar el progreso artístico total de Occidente. Gómez de la Serna recolectó y difundió cada una de las piezas del nuevo arte europeo en España con el fin de construir con ellos las piezas del arte moderno español. Para ello se valdría principalmente de dos plataformas: su revista *Prometeo* y su libro *Ismos*. La primera sería una publicación de noticias de vanguardia. Ramón conformaría en las planchas de su noticiario un *collage* a partir de las muestras que él consideraría más representativas del nuevo arte, principalmente referentes a la literatura de vanguardia. No hay que olvidar que Gómez de la Serna era, sobre todas sus facetas, escritor, lo que le llevó a publicar creaciones de vanguardia estrictamente literarias en un principio. No obstante, gran parte de estos creadores escogidos por Ramón mantuvieron en su obra una relación clara con otros ámbitos creativos, del mismo modo que el propio creador español acabó relacionándose también con otras artes a lo largo de su carrera como escritor⁴⁴. Ejemplo de ello sería la segunda plataforma referida: *Ismos*. Dicha obra no sería tanto una extracción de las fuentes directas de la vanguardia europea –como *Prometeo*– sino más bien una interpretación de éstas. Si bien éste ya había dado una primera muestra de ello con la publicación en 1920 de *El cubismo y todos los ismos*⁴⁵, fue con la citada *Ismos* en 1930 (Gómez de la Serna, 1968) cuando realizó –imbuido precisamente por esa modernidad que daría a conocer en su revista– un compendio y análisis teórico definitivo de gran parte de las piezas conformadoras de la vanguardia, tanto existentes como imaginadas. Es decir, reuniría no tanto sus nombres, como sus fragmentos más representativos. Este libro vino a ser una especie de atlas teórico de la nueva geografía de vanguardia, donde los

⁴⁴ La revista *Prometeo* fue fundada por el padre de Ramón en 1908, con el fin de darle una tribuna literaria. Modelo de prensa progresista frente a otras conservadoras o monárquicas, Ramón la convertiría en vehículo a través del cual transmitir a España cada uno de sus hallazgos en el nuevo arte europeo (Gómez de la Serna, 1963, p. 103).

⁴⁵ Esta obra se adelantó en Europa a otras que intentaron contener en un libro los nuevos movimientos artísticos: en 1921, Jean Epstein publica *La poésie d'Aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*. Posteriormente, en 1925 se editaron respectivamente en España *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset –análisis intelectual de las nuevas corrientes estéticas– y *Literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre –catálogo ordenado de estas mismas tendencias artísticas (Gómez de la Serna, 1963, p. 107).

elementos constituyentes del mundo artístico europeo quedaban distribuidos en sus diferentes capítulos o mapas. Un catálogo razonado, un diccionario construido con los términos artísticos extraídos de Europa pero tamizados por la propia vanguardia literaria de Gómez de la Serna. Además de algunos conocidos como "futurismo" o "dadaísmo", Ramón propondrá otros inventados: "apollinerismo" o "picassismo", para referirse al cubismo, e incluso "negrismo", "klaxismo", "humorismo" o "jazzbandismo". Elementos presentes en la modernidad, piezas con las que representar los diferentes aspectos del nuevo mundo a través de los diferentes movimientos vanguardistas. También eludiría algunos intencionadamente, como el ultraísmo –por desavenencias con sus integrantes– o incluso su propio ramonismo, pues él nunca quiso liderar movimiento alguno, sino sólo dar a conocer los ya existentes. Todos estos ismos, recolectados en un momento en que mostraban ya su declive, quedarían denominados por Ramón como "personalismos". Fragmentos que compartirían un mismo fin: su propia disolución en el tiempo⁴⁶.

Tanto *Prometeo* como *Ismos* podrían considerarse cuartos de maravillas, cámaras capaces de contener los diferentes descubrimientos del nuevo arte, los distintos aspectos de la modernidad, con el fin de darlos a conocer al público español. A través del vehículo literario, Gómez de la Serna desgranaría diferentes aspectos de la vanguardia europea en España, como pequeñas perlas, extrañas y luminosas. No obstante, serían testimonios de una vanguardia parcial. No estarían en ella todos sus elementos constitutivos, sino acaso unos cuantos, aquellos escogidos por Ramón de aquella vanguardia a la que él tendría acceso; además, estos elementos seleccionados aparecerían interpretados subjetivamente por Gómez de la Serna bajo su óptica como creador. Sus fragmentos escogidos no referenciarían a una vanguardia completa, pero serían bien valiosos por cuanto servirían para el conocimiento del nuevo arte en España.

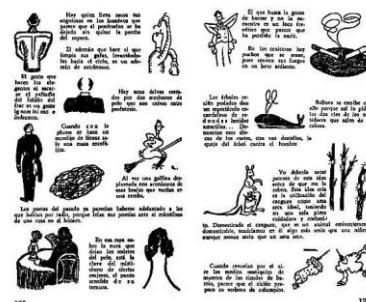
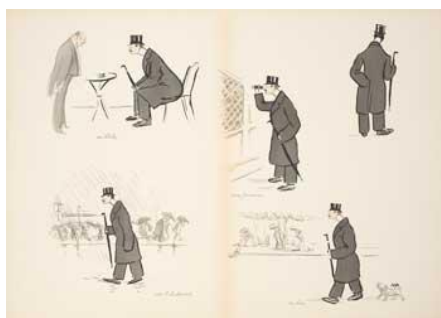
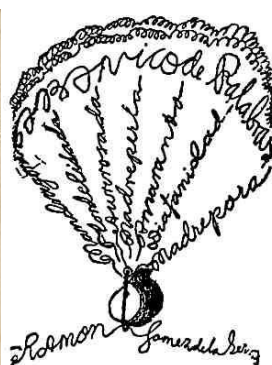
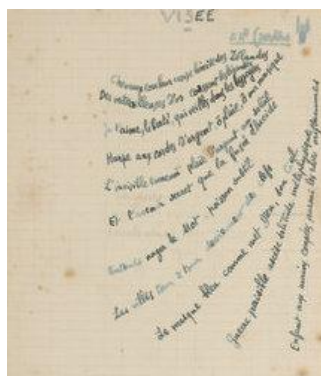
6.1. El carácter poliédrico del nuevo arte y su edificación sobre las ruinas de la tradición

Del interés de Ramón por los nuevos movimientos de vanguardia que estaban teniendo lugar en Europa, habría que destacar dos "ismos" por los que el autor sentiría una especial predilección durante su etapa francesa: el cubismo de Picasso y el futurismo de Marinetti. Estas dos corrientes de vanguardia se consideran como las primeras que Ramón difundió en España, siendo la cubista la que mejor encajaría con el estilo del creador español. Tanto una como otra poseerán una vertiente literaria por la que Ramón se interesó en primera instancia, siendo ésta la que le llevaría a la vertiente artística de ambos movimientos. Picasso y su cubismo fueron valorados por Ramón en la medida en que los fragmentos de este nuevo arte fragmentarían a su vez la imaginación del propio escritor, dando lugar a sus mundos interminables compuestos de innumerables piezas; de Marinetti y su futurismo –influido, entre otros movimientos, por el cubismo–, Ramón extraería la contemplación de la tradición artística como un gran conjunto de ruinas; sobre estas reliquias representativas del

⁴⁶ Ramón explicó el fin de los ismos del siguiente modo: "Ya sabemos la afición a disolverse que tiene todo [...] pero eso mismo da más valor a los seres disolventes que se adelantaron al repto natural, siendo por eso los seres de mejor calidad de la naturaleza" (Gómez de la Serna, 1968, p. 10).

pasado, cabría erigir el edificio del arte de vanguardia. Las nuevas piezas constitutivas del cubismo y el futurismo mostraban una imagen mejorada de los antiguos pedazos, siendo éstos necesarios para comprender lo creado anteriormente y hacerlo evolucionar. La nueva estética sería heredera de las anteriores, a pesar de la aparente apariencia rompedora de sus piezas conformadoras.

Como escritor, Ramón puede considerarse el Apollinaire español, a quien reconocía "un poco como la primera letra capitular de todo lo que sucede" en el arte europeo de vanguardia. Al igual que el francés, su labor como divulgador de la vanguardia le llevó a reunir en torno suyo a los pioneros de la nueva pintura y literatura española (Gómez de la Serna, 1963, p. 104). Su interés por el arte le haría consciente de la importancia que en la propia literatura tenía la imagen, su capacidad sugestiva para la escritura. La literatura debía convivir con el arte e inspirarse mutuamente por el bien de la vanguardia, que definía como la unión de las diferentes disciplinas creativas, "esa mezcla de literatura, pintura y demás músicas" (Gómez de la Serna, 1968, p. 8). Un híbrido construido con los elementos conformadores de cada una de las artes implicadas. Ello explicaría su interés hacia los nuevos movimientos artísticos⁴⁷.



Figs. 125-128. Guillaume Apollinaire, *Visée* (*Case d'armons*). 1915. Ramón Gómez de la Serna, *Abanico de palabras*. 1931. Georges Goursat, *Caricaturas*. 1900. Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*. 1947.

En este sentido, Apollinaire también sería referente para Ramón como creador, al entretener literatura y arte. Aunque no tuvo oportunidad de entablar amistad con él⁴⁸, sí pudo acceder a sus caligramas; éstos le llegarían fragmentariamente a su

⁴⁷ En la unión literatura-arte, Ramón referencia a Picasso, Apollinaire y Jacob: "Voy a hacer lo más prohibido por ciertos absolutistas teóricos, que es mezclar el nuevo arte y la literatura; pero del conjunto de esta herejía brotará un ideal general de cómo es más verdad de lo que parece esta influencia recíproca. Picasso dice que los literatos van detrás de los pintores; pero leyendo la historia de Apollinaire el precursor, se verá que todo nació en la invención literaria, y cuando vi por primera vez a Picasso, éste me enseñó los libros de Max Jacob como sus libros de cabecera" (Gómez de la Serna, 1968, p. 7).

⁴⁸ Ramón conoció a Apollinaire en el banquete que le ofrecieron en París al final de la guerra: "Muy a

regreso a Madrid durante la I Guerra Mundial, por mediación de la pareja del francés, la pintora Marie Laurencin. Concretamente, las imágenes pertenecientes a su *Case d'Armons*⁴⁹ (Fig. 125) (Gómez de la Serna, 1963, p. 105), llevaron a Ramón a realizar sus propias incursiones pictóricas con el fin de traducir en imágenes sus ideas literarias. Para su *Abanico de palabras* (Fig. 126), hecho de viento "susurrante", escogió como "varillaje" sus mejores palabras, mientras que su firma sirvió como "cinta de su eslabón" (Gómez de la Serna, 1968, p. 139). Del mismo modo, puede decirse que su estilo dibujístico era deudor de las innovadoras ilustraciones de la prensa francesa, las cuales tuvo la oportunidad de estudiar residiendo allí (Figs. 127-128).

La escritura de Apollinaire resulta equiparable a la de Ramón debido al uso que ambos hicieron de ella como vehículo experimental; tanto uno como otro buscaron reflejar la existencia bajo la mirada caleidoscópica de lo fragmentario como conformador de un todo. La novela debía poseer esta apariencia a imagen del propio arte, pues la propia vanguardia reflejará ese nuevo mundo moderno, de apariencia compleja. La modernidad se presentaba para el creador como un gran bloque a despiezar en diferentes fragmentos. El propio madrileño afirmaba: "reaccionar contra lo fragmentario es absurdo, porque la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico, su verdad es disolvencia" (Gómez de la Serna, 1991, p. 67). La concepción "atómica" que muestra Ramón denota la influencia que la ciencia tendría por entonces en el ámbito cultural, en el que el arte analizará la realidad desde un punto de vista microscópico en sus creativos "laboratorios" experimentales.

A pesar de que amigos comunes le encontraban parecido con Apollinaire⁵⁰, Ramón se vería más identificado con el otro amigo literato de Picasso, Max Jacob, en quien encontró "más firme la subversión y la arbitrariedad de Apollinaire y de sus antecesores, Conde de Lautrèamont, Aloysius Bertrand, Arthur Rimbaud, Mallarmé y Saint-Poul Roux" (Gómez de la Serna, 1968, p. 7). Aunque entre Jacob y Ramón sí surgió una amistad durante las visitas del español a París, éste afirmaba que su relación con el francés no había influido en su propio estilo literario, que ya se encontraba formado previamente como ha quedado explicado con anterioridad. Sería precisamente Picasso, por su amistad con Jacob, quien le confesaría a Ramón el parecido que encontraba en los estilos literarios de uno y otro⁵¹. Estas conversaciones entre pintor y escritor surgieron a partir de 1916, cuando Ramón visitó a Picasso en su

última hora de su vida tuve el gusto de estrechar la mano de Apollinaire, y asistí en París a aquel banquete accidentado en que el hombre de la cabeza vendada como con un casco de aviador de los hospitales, se levantó a lanzar un discurso violento" (Gómez de la Serna, 1968, p. 17).

⁴⁹ El título de esta obra de 1915 proviene del nombre con que se designa al coche-cajón donde se transportan los efectos personales de los artilleros. Apollinaire tradujo su experiencia como combatiente durante la I Guerra Mundial a su lenguaje poético, alternando textos e imágenes hechos caligramas.

⁵⁰ Ramón se refiere a las asociaciones que sus amigos establecían entre él y Apollinaire del siguiente modo: "Todas eran confraternizaciones con Apollinaire a mi alrededor. 'Este despacho, ¡cómo se parece al de Apollinaire!' exclamó suspirando madame Laurencin, que durante una época fue muy amiga del escritor, al entrar en mi escritorio. 'Es el Apollinaire español', decía con cierta sorna Delaunay. Yo confieso que sentí el escalofrío [...] de las amistades sospechosas con señores que, bien sabe Dios, no ha visto uno nunca. De algún modo resultábamos gemelos que no hubiesen estado nunca en el mismo vientre" (Gómez de la Serna, 1968, p. 18).

⁵¹ Ramón describiría cómo sus amigos le comparaban con Jacob: "Cuando me comparaban a Max Jacob y hasta creían ver influencias de él en mí, yo me sonreía. [...] Picasso me dijo en su casa que había un escritor hermético, casi desconocido, sólo leído por los iniciados, que se llamaba Max Jacob y que quizá nos parecíamos algo en el decir. Algunos años después conocí al gran clown de la luna que fue Max Jacob, y nos reíamos de la noche juntos y diferentes, porque él era un mejillón cerrado y yo un hipocampo desbocado" (Gómez de la Serna, 1958, p. 27).

estudio (Gómez de la Serna, 1963, p. 106). Allí, Picasso le mostraría su colección de arte primitivo africano⁵², del que Ramón ya conocía su importancia como fragmento clave en el inventario del nuevo arte. Tanto es así, que este nuevo uso dado al arte negro lo erigiría como un nuevo "ismo", el "Negrismo", afirmando que ya antes del cubismo –"que ha sido el iniciador del gusto por el arte negro"– él ya tenía "ensalzadas" en su despacho algunas piezas de este arte (Gómez de la Serna, 1968, p. 101). De él señalaba su "caos primitivo", sus "formas simples y definitivas de trazo", el "haber suprimido todo lo que sobra en la expresión", su "hieratismo" [...], sin necesidad de conseguir ninguna belleza banal ni supletoria" (Gómez de la Serna, 1968, pp. 104-105) como elementos dignos que deben servir de guías para el arte nuevo. Éste, personificado en el cubismo, "ha tomado el doble aspecto del grito primero y grito último", es decir, del grito mezclado de "salvajismo" y de "última civilización" (Gómez de la Serna, 1968, p. 105). Ramón consideraba a Picasso, como al arte negro, un propio "ismo" independiente del cubista, el "picassismo". El pintor representaría el primer "hombre de laboratorio" –de nuevo, buscando la semejanza entre los creadores vanguardia y los científicos– en manipular las piezas que dieran lugar al arte nuevo. Ramón también fue un hombre de laboratorio, siendo el cubismo picassiano no sólo inspiración literaria para él, sino referencia con la que iniciarse en el nuevo arte de vanguardia, del que llegó a afirmar: "Se sentía que allí estaba la barricada y la trinchera del porvenir [...]. Desde entonces entré en el caos febriciente de la pintura moderna y de su interés" (Gómez de la Serna, 1968, p. 9). Pintura y literatura "jugaban al mismo juego" y "se iban a poder cruzar de una a otra todas las nuevas consignas" (Gómez de la Serna, 1963, p. 105). Picasso había conseguido iniciar una nueva visión del arte y hacer dialogar a otros ámbitos de la cultura entre sí con la idea de formalizar, desde sus diferentes puntos de vista, aquella propuesta.

Ramón tuvo la oportunidad de acudir a La Rotonde, un "modesto bar para cocheros" convertido en "cuartel general" de artistas amigos del malagueño como André Lhote, el matrimonio de Robert y Sonia Delaunay, Amadeo Modigliani, Diego Rivera o Jacques Lipchitz (Gómez de la Serna, 1963, p. 106). Todos ellos, como Picasso, acabarían recalando en Madrid y reuniéndose con Ramón, representando ese nuevo mundo fragmentado de la vanguardia de entreguerras que Ramón habrá conocido, digerido e interiorizado, dispuesto a darle orden y voz en España.

Si el cubismo había significado el acto de rebeldía estético del nuevo siglo, el futurismo supondría la rebelión contra todos los aspectos preestablecidos de la vida. Ramón conoció en aquel París a su ideólogo, Filippo Tomasso Marinetti. El futurismo fue, con el tiempo, el segundo movimiento de vanguardia al que Ramón daría voz. Su principio tuvo lugar un año después a la creación de *Las señoritas de Aviñón* cuando, un 20 de febrero de 1909, Marinetti publicase el Manifiesto *Le futurisme* a través del periódico *Le Figaro* (Fig. 129). En esta declaración de principios futurista, Ramón observa cómo queda descrita la "adolescencia despotricante y terrible" de su autor, a quien describía como su "antiguo amigo" italiano durante aquel tiempo. De él decía comprender su carácter de "gallo cacareante y peleador", siendo el primero en combatir la herencia de Italia, la tierra que lo vio nacer, no siendo "ni su gran poeta, ni

⁵² Ramón recuerda la presentación que Picasso le haría de su colección de arte primitivo: "Todo el piso de arriba estaba lleno de ídolos pegados a la parte baja de las paredes, como niños negros en un colegio de ídolos infantiles. Picasso adelantó hacia mí a algunos de los mejores como maestro que presenta a sus alumnos más aventajados" (Gómez de la Serna, 1968, p. 71).

su gran dramaturgo, ni su gran político, ni su gran novelista, sino una cosa que, sin ser nada de eso, puede equivaler a todo eso" (Gómez de la Serna, 1968, p. 88). Para Ramón, el nacimiento del futurismo sería necesario en una Italia atrasada, la cual precisaba para su renovación de elementos de la modernidad representativos del progreso, como la máquina o la industria. Según Marinetti, la Italia de su tiempo representaba la imagen de la decadencia occidental, como continuadora de la tradición cultural clásica europea. Ello le llevó a definirla como una gran "ruina", equiparándola metafóricamente con los restos arqueológicos de la antigüedad citada. Según Ramón, la necesidad de revitalizar este panorama llevaría a Marinetti a amar el mar, "el único símbolo de libertad, el gran anarquista" y, como él, haría naufragar la civilización histórica europea, resquebrajándola en cada uno de sus vetustos aspectos, restos o ruinas, acusándola de haber condenado al mundo a su estancamiento. Con el fin de dar paso a lo nuevo, acuñaría su fórmula "Marciare non marcire" (marchar, avanzar, no pudrirse), y promovería la guerra como "la única higiene del mundo" (Gómez de la Serna, 1968, pp. 95). Marinetti proponía la destrucción bélica del pasado, su despedazamiento para, a posteriori, erigir sobre los fundamentos antiguos una estética construida de piezas de aspecto nunca antes visto. De todo ello dejó constancia ante la opinión pública recorriendo las grandes ciudades italianas acompañado por sus más fervientes admiradores, organizando "veladas futuristas" y concibiendo declaraciones, artículos o panfletos que él mismo se encargaría de lanzar a la vía pública subido en las arquitecturas de aquella antigua Italia que deploraba. Él fue el primer creador en valerse del poder de la publicidad para la difusión de su propio mensaje, comprendiendo que el factor polémico de sus declaraciones y acciones era su mejor baza para darse a conocer. El medio más contundente con el que difundir su "declaración de guerra" tendrá como formato aquel manifiesto, que se convertirá en el primer trabajo teórico realizado por y para un movimiento de vanguardia. En él, Marinetti daba cuenta de la hipotética fundación del futurismo relatando, a modo de epopeya, el momento en que se erige como líder del grupo, guiando a sus integrantes rumbo un nuevo mundo futurista. Marinetti describe el grupo de escombros, cascotes o despojos, representativos del mundo antiguo, como "ruinas" o "cementerio". A este camposanto se dirigirán los futuristas para llevar flores a la Gioconda, como si se tratase de una de sus muertas más representativas. Entre otras lápidas constitutivas de esta morgue de la cultura pasatista figurarán elementos como la "literatura", los "museos", "bibliotecas" y "academias" —el "rechinar de los huesos de los viejos palacios, moribundos bajo el bello húmedo y verde de su fachada y de sus losas"—, (Marinetti, 1909, p. 66) así como el "moralismo", que ha anestesiado al pensamiento y echado a perder todo esfuerzo renovador. Al grito de "¡abandonemos la sabiduría!", (Marinetti, 1909, p. 67) el futurismo ofrecerá como solución inundar con el agua de los canales estos espacios mortuorios y pétreos, o emplear azadones y martillos para minar los cimientos de la antigua civilización. Quien deberá llevar a cabo esta tarea será la "juventud", representada como virtud en los integrantes futuristas, que despreciarán a las generaciones anteriores, cuyos miembros han quedado convertidos en moribundos, inválidos y prisioneros del pasado, al que retornan como bálsamo por carecer de porvenir. Aunque éstos criticarán a los jóvenes, fuertes y vivientes futuristas, creyéndoles "resumen y prolongación" de sus antepasados, (Marinetti, 1909, p. 73) los representantes del nuevo mundo no les escucharán. No obstante, el futurismo no dejará de lado en la construcción de su poética ciertas referencias estéticas del pasado. Los jóvenes futuristas utilizarán, en la construcción de su templo

de vanguardia, bloques con los que poder establecer un símil con las piezas constitutivas de las ruinas de la tradición: su ejemplo más significativo será comparar en belleza a un automóvil –"escultura" del nuevo arte– y a la Victoria de Samotracia –estatua emblema del arte clásico– (Marinetti, 1909, p. 69). Los propios ejércitos a los que Marinetti se referirá en su campaña de destrucción del pasado serán de tipo "estelar", lo que situará a dicha expresión a camino entre el nuevo mundo de la guerra y el antiguo de las estrellas. Los nuevos productos de las capitales modernas se superpondrán a los productos artesanales de las civilizaciones antiguas. Así pues, los siguientes serán citados a modo de fragmentos ensamblados por Marinetti en su discurso: las "grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía", las "fábricas suspendidas de las nubes por el bramante de sus chimeneas", las "lunas eléctricas", los "puentes", los "tranvías", los automóviles y sus "volantes" y "neumáticos", los "ciclistas", las "locomotivas", los "barcos aventureros olfateando el horizonte", las "hélices de los aeroplanos" y la "matemática" (Marinetti, 1909, p. 70). Este paisaje condicionará inevitablemente la forma de actuar del nuevo individuo de vanguardia, que llevará el arte a su propia forma de estar en el nuevo mundo. Como forma de integrar al nuevo individuo futurista dentro del nuevo mundo de la modernidad, se realizará "el elogio a la máquina", tratando de formar un híbrido entre ésta y el ser humano, convirtiéndolo en una especie de autómatas. La "adoración" tecnológica o la "admiración" por el maquinismo quedarán representados a través de sus sinónimos en la poética vital futurista, que contendrá elementos como la "velocidad" –que ha abolido el espacio y el tiempo– y la "acción" como forma con la que asaltar el mundo: el "movimiento agresivo", el "insomnio febril", el "paso gimnástico", el "salto arriesgado", la "bofetada" y el "puñetazo". El "amor a la lucha", al "peligro", a la "fuerza" y la "temeridad", el "coraje", la "audacia" y la "rebelión". "Glorificar la guerra", el "patriotismo", el "militarismo" o el "gesto destructor de lo anarquista" (Marinetti, 1909, p. 69). Este lenguaje sería bien representativo de la actitud beligerante de los futuristas, que rápidamente encontraron afinidad con las propuestas políticas de Benito Mussolini. Convertido en adalid del fascismo italiano, sabría valerse de la estética futurista para involucrar a su país en un conflicto bélico real, el de la II Guerra Mundial. Del mismo modo, otros movimientos de vanguardia europeos como el constructivismo o el expresionismo, participaron en el advenimiento de regímenes políticos que acabaron participando en esta contienda. Sus ideas, que en un primer momento pudieron entenderse como necesarias para el cambio social que propugnaba la vanguardia, condujeron finalmente a regímenes autoritarios como el nazismo o el comunismo ruso.

La lectura de este universo iconoclasta escrito por un italiano en lengua francesa fascinaría al Gómez de la Serna parisino, el cual sintió que se debía tener noticia de dicho acontecimiento en España. Las circunstancias de atraso cultural de su país –cuya única imagen poética futurista posible en aquella época era la del "tranvía"– podían ser equivalentes a las de la Italia de aquel tiempo. Ramón entendía la necesidad de construir un nuevo mundo transformando sus viejas piezas en otras representativas de la modernidad y construir con ellas el nuevo individuo de vanguardia: "Es necesario imitar con el gesto los movimientos de los motores, tener un tacto asiduo con los volantes, las ruedas, los émbolos, preparar la fusión del hombre y la máquina, y llegar así al metalismo de la danza futura" (Gómez de la Serna, 1968, p. 90). Ramón tradujo e interpretó cada uno de estos fragmentos de modernidad

marinettianos con el fin de presentarlos al público español. Ello otorgó al futurismo un papel simbólico en la difusión de la vanguardia europea en España, por tratarse del primer movimiento del nuevo arte en darse a conocer en este país. Con apenas dos meses de diferencia respecto a la aparición del texto original, el manifiesto fue publicado entre las páginas 65 y 73 del número 6 de la revista *Prometeo*, en abril de ese mismo año 1909 (Gómez de la Serna, 1909, pp. 65-73). La acogida española al manifiesto fue bastante fría, por ser precisamente la primera vez que la vanguardia europea penetraba en España y faltar un clima propicio previo a manifestaciones de este tipo en España. A Marinetti se le conocía más por su obra literaria que por su faceta como elaborador de controvertidas proclamas⁵³. El contexto social, histórico y cultural español distaba bastante del italiano, por lo que si se deseaba que el mensaje futurista calase en dicho país, sería necesario adaptar las piezas de la vanguardia italiana a las circunstancias sociales y culturales españolas. Ello llegó un año después de la publicación por parte de Marinetti de su manifiesto *Le futurisme*. Su amistad con Ramón y la voluntad por dar a conocer el futurismo en España propiciaron que redactase un nuevo Manifiesto futurista, concebido exclusivamente para España.



Figs. 129-130. Filippo Tommaso Marinetti, *Manifiesto Futurista en Le Figaro*. 1909. *Proclama futurista a los españoles en Prometeo*. 1910.

Las piedras con las que Marinetti conformaría esta nueva mampostería de vanguardia fueron escogidas tratando de adaptar las particularidades de su futurismo italiano a las singularidades del nuevo país. El resultado fue un futurismo español construido a partir de la crítica a los tópicos españoles más sobresalientes, como el clericalismo, la tauromaquia, el caciquismo o la monarquía. El vocabulario marinettiano incluyó elementos característicos, como los "sacerdotes", los "toreros" o los "cantores de serenatas". Cada una de estas figuras encajaría dentro del rompecabezas marinettiano, pues personificarían diferentes elementos tradicionales establecidos históricamente. Unidos en su fragmentariedad, se presentarían como enemigos del progreso y, como tales, deberían de ser erradicados mediante la lucha y la guerra, de modo idéntico a como el creador italiano había predicado en su país de origen. Marinetti había demostrado que España, al igual que Italia, poseía elementos pasatistas contra los que el futurismo podía combatir. Tras acabar con aquellas "ruinas" carpetovetónicas, Marinetti sugería edificar un nuevo país mediante componentes como "la formación de una riqueza agrícola y de una riqueza industrial",

⁵³ El propio Eugenio d'Ors, desde su tribuna periodística *Glossari*, había dado a conocer en 1908 el futurismo en la prensa catalana, refiriéndose a un panfleto aparecido en París y firmado por un poeta italiano que se dedicaba "a atacar y ridiculizar a su compatriota y poeta nacional por antonomasia", Gabriel D'Annunzio (Ors, 1950, p. 797).

la "instrucción popular" o la "reinstauración de la república". Este tipo de fragmentos, resultarían necesarios para sacar a España de su "arcaísmo", pues sólo así podría llegarse a un futurismo más cosmopolita, equivalente al italiano y, con ello, a una vanguardia más cercana a Europa (Marinetti, 1910, pp. 527-531). A su vez, también sería interesante analizar cómo la vanguardia europea –en este caso personificada en Marinetti– recibió fragmentariamente los elementos de la sociedad española. Tal vez la influencia es incluso mayor de la que se puede esperar, pues en la actualidad determinadas investigaciones sostienen que el propio término "futurismo" no habría sido patentado por Marinetti, sino que el creador italiano se apropiaría de él a través del escritor español Gabriel Alomar, su verdadero creador⁵⁴.

La *Proclama futurista a los españoles* (Fig. 130) fue publicada en el número XX de la revista *Prometeo* (Marinetti, 1910, pp. 519-531). Cada una de las expresiones citadas que figuran en ella –además de otras extraídas de los primeros textos de Marinetti– fueron utilizadas por Ramón junto a las de su propia fauna imaginativa, para introducir dicha proclama mediante una nueva redactada por él –bajo el seudónimo de "Tristán" (Gómez de la Serna, 1910, pp. 517-518). Ésta, constaba de un compendio de términos con los que acuñaría un lenguaje a imitación del futurista. El lector asistiría a todo un desfile fragmentario de exclamaciones con las que dar entrada a un nuevo e inaudito mundo. Un "petardazo subversivo" en la adormecida atmósfera cultural española. Quizá la expresión ramoniana extraída de forma más literal de Marinetti sería la de "¡pedrada en el ojo de la luna!", que claramente recuerda a la utilizada por el italiano como título de uno de sus manifiestos en 1909: "Uccidiamo il chiaro di luna" ("Matemos el claro de luna"). Pero, además de ésta, hay otros fragmentos que recuerdan el entusiasmo futurista: "¡Insurrección!", "¡algarada!", "¡violencia sideral!", "¡conspiración de aviadores y *chafeurs*!", "¡Saludable espectáculo de aeródromo y de pista desorbitada!", "¡pararrayos con cien culebras eléctricas y una lluvia de estrellas flameando!", "voz juvenil", "velocidad", "obús", "reflectores", "viejas ciudades", "placer de agredir", "multitudes", etc (Marinetti, 1910, p. 519). A pesar del mutismo general de la sociedad española ante la propuesta futurista de "Prometeo", cada uno de estos pedazos de vanguardia serían asimilados por las nuevas generaciones de creadores españoles más jóvenes. Ellos sí que responderían ante la invitación de Ramón de iniciar un nuevo movimiento en España acorde con Europa.

Otro de los elementos fundamentales en la nueva "maquinaria futurista" que fascinaría a Ramón llegó en 1912, con la publicación del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (*Manifiesto técnico de la literatura futurista*). El escritor español, que ya había sido testigo del maridaje entre Apollinaire y Picasso en la creación de una literatura de tipo *cubista*, fue testigo de una nueva vuelta de tuerca de esta propuesta a través de las *Parole in libertà* (Palabras en libertad). Esta nueva y rompedora forma de expresión escritural propuesta por Marinetti, partía de la necesidad de liberar al lenguaje de sus ataduras gramaticales y gráficas para lograr

⁵⁴ Alomar pronunció una conferencia en el Ateneo de Barcelona el 18 de abril de 1904, nombrando por primera vez en ella el término *futurisme*. De dicha conferencia se hizo eco el *Mercure de France* en un artículo donde figuraba este término y al que se cree que Marinetti tuvo acceso (Camps, 1922, pp. 287-296). El propio Alomar había publicado en 1905 un tratado titulado *El futurisme*, en Barcelona. 17 días después de la publicación del Manifiesto de Marinetti en *Le Figaro*, el escritor catalán dio noticia de su aparición en el diario *El poble català*. Su intención fue aclarar que la única relación que unía su futurismo con el de Marinetti era el propio nombre, del que Alomar reclamó la paternidad (Brihuega, 1981, p. 161).

así transmitir el nuevo lenguaje de la modernidad. Esto, no sólo logró romper las barreras entre prosa y poesía, sino que generó un desorden como consecuencia de la supresión de elementos como la sintaxis, las formas verbales, el verbo en infinitivo, la puntuación, el adjetivo, el adverbio o el "yo literario". Esto, unido a una libre disposición tipográfica y a la inclusión de otros signos, como los matemáticos o musicales, hizo que en los textos futuristas primase el elemento plástico o visual, por encima de lo lingüístico. Posteriormente, los dadaístas se ocuparían de la desintegración lingüística como una nueva forma de expresión artística. Kurt Schwitters, por ejemplo, extrajo los diferentes fragmentos constitutivos del lenguaje poético como "letras, sílabas, palabras y oraciones" y los pegó unos al lado de otros creando poemas, de la misma forma que, inversamente, extrajo del ámbito plástico como "imágenes y dibujos" formando con su posterior unión "oraciones" (Rodon, 1989, p. 9).



Figs. 131-132. Filippo Tommaso Marinetti, Manifiesto *Parole in libertà*. 1915.
Por la noche, acostada en su cama, lee la carta de su artillero, Palabras libres futuristas. 1915.

Todas estas propuestas futuristas y dadaístas parecían extraídas de los *collages* cubistas, los cuales habían sido creados extrayendo a su vez esas palabras de su contexto tradicional; Picasso y Braque se las apropiaron para construir un innovador lenguaje, propio de la modernidad, dotándolas de una nueva vida. Las letras y las palabras se integraban en la atmósfera pictórica o bien conformaban imágenes siguiendo en los dos casos un orden dirigido por el creador (Figs. 131-132). Pero ni los caligramas ni los *collages* bastaron en el afán estético del futurismo. Las *Parole in libertà* representarían un paso más en la innovación cubista, de la que los creadores italianos se valdrían para construir las bases de su nuevo movimiento. La influencia que finalmente tendrían tanto el cubismo como el futurismo en la personalidad literaria de Ramón Gómez de la Serna, es indudable. Los intereses creativos del escritor español fueron en paralelo con los de los creadores de estos dos "ismos". La necesidad de desencorsetar a la escritura de sus restricciones tradicionales le llevó a abogar por una creación donde quedase patente el desmembramiento del cuerpo del textual tradicional. La obra literaria quedaba fragmentada en favor de una mayor visualidad de sus imágenes. La estética predominaba sobre el contenido, como sucedía con la literatura cubista y el futurista.

Esta labor de renovación literaria que Ramón Gómez de la Serna llevaría a cabo en España tuvo precisamente este fin, lo que le llevaría a promulgar ambos movimientos estéticos en España junto a sus propias aportaciones como creador de

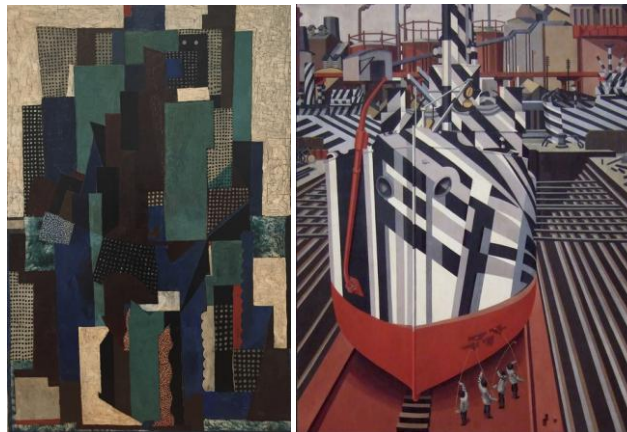
vanguardia. La modernidad quedaba reflejada en la nueva literatura de vanguardia, que buscó traducir a través del lenguaje, de la acumulación y apariencia de diferentes palabras existentes o inventadas como las onomatopeyas, los fragmentos constituyentes del escenario del s. XX: las fábricas, las máquinas y el sonido de sus mecanismos, las grandes masas de gente y su bullicio, o los medios de locomoción y sus ruidos. Cada una de estas palabras buscará crear en la imaginación del lector la imagen nítida del elemento representado. Esta capacidad sugestiva de la literatura pronto encontrará en la pintura a su aliada. Ésta será capaz de representar de forma todavía más visual aquellas piezas constituyentes del nuevo mundo. El *Manifesto dei pittori futuristi* (Manifiesto de los pintores futuristas) llegará en 1910, firmado por artistas como Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrá o Gino Severini. Las características del nuevo texto giraban en torno a la defensa de un arte que ensalzara los elementos de la vida moderna, en contraposición a una estética clásica frente a la que se mostraban contrarios; los dos temas predominantes fueron las máquinas – resultado del progreso tecnológico– y el movimiento –representativo del ritmo trepidante con que se desarrollaba esta nueva era–. Con ello, los pintores futuristas daban continuidad a la defensa de la velocidad como nueva forma de belleza. En su propósito por conseguir plasmar la velocidad mediante la pintura, los creadores italianos tomarían nota de cómo Picasso logró reproducir los diferentes puntos de vista de una figura en el espacio y en el tiempo. Los primeros experimentos fotográficos de Marey y Muybridge, en los que se había inspirado Picasso para lograr reflejar los diferentes estadios de un cuerpo en movimiento, también sirvieron a los creadores italianos⁵⁵. El cubismo se presentaba como movimiento inspirador de aquel futurismo pictórico que, según Ramón, buscó la multiplicación de cada uno de los elementos de la realidad a través de su dinamicidad, generando un paisaje abarrotado de elementos, compuesto de múltiples partes fragmentadas (Gómez de la Serna, 1968, p. 91). Finalmente, Ramón acabó eligiendo el cubismo como movimiento donde poder encontrar, en su estado genuino, todos estos elementos referidos por los futuristas, aunque sin duda estos últimos también le influyeron en la conformación de su estilo. Del futurismo, que no dejaba de ser para Ramón un seguidor del cubismo, dijo: "Todo es inadmisibile y falso en esta religión" (Gómez de la Serna, 1968, p. 101).

6.2. La guerra como destrucción, la vanguardia como reconstrucción: piezas para un nuevo mundo

El desarrollo de los acontecimientos políticos y sociales que estaban teniendo lugar en la convulsa Europa de principios del s. XX, pronto convirtió la metáfora de la guerra como "higiene" del mundo (Marinetti, 1909, p. 69) propuesta por Marinetti en premonitoria. Como el propio nombre del movimiento indicaba, el futurismo se adelantaría a un hecho futuro como el advenimiento de la I Guerra Mundial en 1914. Gran parte de los creadores de vanguardia encontraron la oportunidad de hacer realidad ese mundo nuevo prometido por la modernidad y por uno de sus productos

⁵⁵ En el *Manifesto tecnico della pittura futurista* de 1910, los futuristas afirmaban: "Todo se mueve; todo corre; todo se torna veloz. Una figura nunca está inmóvil ante nosotros, sino que aparece y desaparece incesantemente. Por culpa de la permanencia de la imagen en la retina, las cosas en movimiento se multiplican, se deforman, sucediéndose, como si de vibraciones se tratara, en el espacio que recorren. Así, un caballo a la carrera no tiene cuatro, sino veinte patas, y sus movimientos son triangulares" (Boccioni, *et al.*, 1910, p. 133).

culturales, el movimiento de vanguardia italiano. Empujados por ese ingenuo entusiasmo romántico de poder contribuir a "cambiar el mundo" participando del conflicto bélico, muchos creadores se alistaron voluntariamente en la contienda. Con ello, el término "vanguardia" quedaría irremediabilmente ligado a la primera Gran Guerra, aportando un nuevo sentido al término original. Éste, como ya ha quedado explicado con anterioridad, había surgido en el s. XIX con el fin de definir esa primera revolución, ajena a toda guerra, con la que un grupo de creadores afincados en Francia buscaba marcar un antes y un después en la historia del arte, renovando toda su estructura, rompiendo con una tradición contra la que, hasta aquel momento, no había sido posible alzarse. Ahora, la guerra parecía ofrecer la conclusión de ese cambio completo, de forma drástica. Si bien el elemento bélico se encuentra presente en vanguardias como la cubista –definida como "rebelión contra la decadencia estética"– (Arnaldo, 2008, p. 15), a su vez la I Guerra Mundial también supo valerse de movimientos de vanguardia como éste, cuyas imágenes se habían encargado de reflejar el mundo fragmentado de la modernidad. La descomposición cubista de las formas en diferentes facetas y planos pictóricos, buscando la abstracción, sirvió de inspiración para la invención del *camouflage* (Fig. 133). Su creador, Guirand de Scévola, aprovecharía esta confusión de elementos propuesta en las imágenes cubistas para crear una indumentaria que permitiera a los soldados pasar desapercibidos al mimetizarse con el paisaje. Esto dio lugar incluso al diseño posterior de navíos pintados mediante idéntica técnica de camuflaje, creando el conocido como *Dazzle Painting* (Méndez, 2016, p. 125). Tanto Scévola como Wilkinson se valdrían de un equipo de creadores de vanguardia para llevar a cabo sus prototipos, destinados a ropa, tanques, barcos o submarinos militares (Fig. 134).



Figs. 133-134. Pablo Picasso, *Hombre apoyado sobre una mesa*. 1915-1916. Edward Wadsworth, *Barcos Dazzle de Drydock en Liverpool*. 1919.

La propia confusión provocada por el cubismo al abstraer, destrozar y confundir los elementos de la realidad sería llevada a la realidad con un fin práctico y estratégico, cambiando la mirada del espectador de una galería de arte por la de un militar en un campo de batalla⁵⁶. "Sí, fuimos nosotros los que lo hicimos, eso es cubismo" dijo asombrado Picasso al ver pasar el primer camión camuflado al inicio de la guerra (Stein, 1933, p. 11). Él mismo recomendó pintar a "trozos" de diferentes colores los

⁵⁶ El propio inventor del camuflaje, Guirand de Scévola, declara: "Para deformar totalmente los objetos utilicé los métodos que usaban los cubistas para representarlos; más tarde, eso me permitió, sin justificarlo, enrolar en mi unidad a algunos pintores que, por el carácter muy especial de su visión, tenían aptitudes para desnaturalizar cualquier tipo de forma existente" (Kern, 1983, p. 303).

tanques a imagen de las vestimentas de los arlequines, haciéndolos invisibles al ojo humano (Miller, 2007, p. 207).

El nuevo arte contemplaba la gran guerra como un espectáculo visual asociado a la estética picassiana. Entre los ideales que llevaron a los creadores de vanguardia a involucrarse en dicho conflicto militar estaría el de la lucha de clases, heredada del s. XIX, buscando una sociedad igualitaria de la que poco a poco se fueron distanciando para dar preferencia a las revoluciones formales que estaban teniendo lugar en el arte. La abolición de ese mundo obsoleto en favor de una nueva sociedad llevó a estos artistas a la destrucción como única vía para conseguir su propósito, prestando su retórica a la barbarie (Arnaldo, 2008, p. 27). Los "soldados de la vanguardia artística" acudieron al frente en favor de un "aristocracismo cultural" que decían representar. En uno de sus aforismos de guerra, Franz Marc describe el saber que él y sus compañeros artistas detentan como "el antiguo manto del hechicero", mientras que Jean Cocteau afirmó estar, con idéntica actitud, "en el patriotismo del arte"; Apollinaire, por su parte, afirmó enrolarse como combatiente "por la inteligencia y la belleza" (Arnaldo, 2008, p. 24). Pero no sólo el mundo del arte respondió positivamente ante la posibilidad de un conflicto armado: la mayor parte de Europa manifestó un espíritu patriótico y triunfalista ante el estallido de la I Guerra Mundial, siendo minoritaria una actitud antibélica. Habría que esperar a las consecuencias de la contienda para que ese clima positivo acabase degenerando en otro desmoralizador. Las víctimas caídas en combate y las mutiladas, la escasez de alimentos o la ruina económica provocaron una desconfianza hacia los gobernantes y, como consecuencia, una descreencia en el sistema democrático y capitalista, provocando una radicalización en la sociedad que serviría como caldo de cultivo para el nacimiento de ideologías totalitarias. Una guerra bien diferente a la imaginada por el poeta Richard Dehmel, como representativa de los "más elevados bienes espirituales" (Arnaldo, 2008, p. 26).

La conmoción que para la mayoría de Europa supuso la I Guerra Mundial apenas afectó a España, debido a su neutralidad. No obstante, ello no sería un impedimento para que lo que en el resto del mundo estuviese teniendo lugar no despertara la curiosidad en España, cuyos habitantes eran debidamente informados a través de las noticias de los principales periódicos. Pasado aquel tiempo, Ramón Gómez de la Serna reflexionó acerca de cómo se había interpretado este momento histórico en España. Por sus palabras se deduce que también hubo, como en Europa, una primera respuesta positiva, despreocupada e incluso frívola ante el estallido de la guerra, que después daría paso a una seria conciencia de sus consecuencias⁵⁷. El enfrentamiento bélico había dejado de ser una "guerra de culturas" nutrida por la

⁵⁷ Ramón describió las consecuencias de la guerra en España: "La guerra del catorce perturba con su amarillez agria el día claro de España. No la vimos como una nube sino como una lejana peste de la que nos llegaba el espectro malagoramente amarillo. [...] Era el primer retraso en el caminar de mi generación, la de destino más anormal, y que si triunfa del anonimato se debe a no sé qué milagro o a una persistencia bárbara a prueba de bomba. Una guerra mundial creíamos que iba a ser una cosa divertida, ensanchadora de panoramas, motivo para que un bien mayor venciese al mal oscuro y agresivo que se ocultaba en el bajo mundo, en las oscuras callejas de la Europa central. [...] Ahora que recuerdo con toda nitidez aquella hora sofocante pero optimista porque España no iba a entrar en la guerra- entre otras razones porque en la última guerra había estado sola y abandonada de las grandes potencias- , veo que no teníamos idea de lo que era una gran guerra, de cómo se paralizaban los motores del mundo, de cómo se mataba todo lo que se estaba experimentando hacia siglos en los laboratorios del alma" (Gómez de la Serna, 1948, p. 294).

belleza y la razón (Arnaldo, 2008, 25) para convertirse en causa del retraso de la vanguardia europea: muchos de sus creadores fueron movilizados, como Georges Braque o André Derain, mientras que otros como Franz Marc o Umberto Boccioni murieron en ella. Finalmente, los que sobrevivieron tuvieron que replantearse las bases de su arte. Esta reflexión venía dada por la desorientación que sufría el mundo, teniendo que decidir sus nuevos derroteros. Autores como Apollinaire o Marinetti fueron heridos tanto física como emocionalmente, influyendo este episodio en sus destinos. Este último, dotaría a su movimiento futurista de una ideología clara, ligada al fascismo italiano que en aquel tiempo había comenzado a surgir con la figura de Mussolini⁵⁸. Marinetti pronto se ganó el favor de "Il Duce", lo que le convertiría en un creador "conservador", promulgador del nuevo fascismo que comenzaba a germinar. Pero, además de la politización del futurismo, otros acontecimientos llegaron a la vanguardia como consecuencia de la I Guerra Mundial. Este sería el caso, por ejemplo, del nacimiento del dadaísmo, como rechazo a la guerra y a los sectores políticos y sociales que la habían auspiciado, proponiendo el inicio de una nueva época. El mundo, tras la contienda bélica, comenzaba a dar señales de sus deseos por reconstruirse y dejar atrás ese nefasto pasado. En el arte, tuvieron lugar dos bandos: uno, apoyado por el citado Ors, que proponía recuperar aquellos residuos que fuesen de alguna utilidad de entre los rescoldos supervivientes de la gran batalla; ello dio lugar a un retorno del orden clásico por parte de algunos creadores. Otros, sin embargo, rechazaban cualquier tipo de reciclaje de estos restos supervivientes del antiguo mundo. El dadaísmo representó la respuesta de la juventud internacional ante la sinrazón política y social del momento. Su negación de todo lo convencionalmente establecido les relacionaba con los futuristas del pasado, distanciándoles de estos su rechazo hacia la guerra, las ideologías y el resto de ámbitos conformadores de la cultura. El dadaísmo podía ser todo y nada a la vez, un movimiento artístico en contra de las artes, la música, la literatura y la filosofía existentes. Su actitud les llevó incluso a cuestionarse a sí mismos como movimiento (Elger, 2004, pp. 6-10).

La propia palabra con la que los dadaístas denominaron su arte, "dadá", fue escogida al azar de un diccionario, por lo que dicho término no significaba nada. Este gesto es bien representativo de la actitud de los dadaístas en su intención de hacer tabula rasa con todo. Su "ismo" sería algo nuevo en el sentido estricto del término, pues carecía de cualquier referente capaz de aludir al mundo anterior. El propio sonido "dadá" podía referir a la onomatopeya del balbuceo infantil, lo que subraya todavía más si cabe la búsqueda de esa pureza creadora (Elger, 2004, p. 11). La forma de partir de la nada llevaría a los dadaístas a construir su nuevo mundo mediante fragmentos o restos extraídos de la realidad, desposeyéndoles de sentido. De la misma forma que "dadá" representaba una palabra carente de significado, el arte dadaísta sería construido de trozos de lenguaje, resultando en su totalidad un sinsentido absurdo. De hecho, otra teoría sobre el origen del nombre del movimiento sostiene que el término fue hallado casualmente al abrir al azar un diccionario, cuyo significado en francés era *Caballito de madera* (Micheli, 2012, p. 136). La aleatoriedad en el hallazgo de los elementos con que construir el universo dadaísta constituye la

⁵⁸ Ramón explicó cómo la guerra marcó a Apollinaire y a Marinetti: "Dos poetas exhiben, en lo más duro de la batalla [...] imágenes extraordinarias y explosivas: Apollinaire y Marinetti. [...] Marinetti ha sido herido después por los silbidos y los puñetazos, por la metralla verdadera. Ya es el héroe, y en calidad de tal se pasea ahora por el mundo diciendo cosas más especulativas, las palabras conservadoras de la heroicidad consagrada, que cuenta con indulgencias oficiales" (Gómez de la Serna, 1968, p. 96).

base de sus procesos de creación. El ideólogo dadaísta Tristán Tzara propone, como instrucciones a seguir para la construcción de un poema, recortar diferentes palabras de las noticias de un periódico, introducirlas en una bolsa y extraerlas al azar, recomponiéndolas en forma de versos (Tzara, 1979, p. 50). El diseño de este tipo de collages destacaría por su visualidad más que por su sentido literario, algo que funcionaría muy bien también como reclamo publicitario de este grupo de vanguardia. Los carteles publicitarios de sus puestas en escena constituían en sí un espectáculo dominado por la presencia de distintas palabras, letras y demás elementos tipográficos, representados mediante diferentes tamaños y acompañados por otros símbolos o imágenes (Fig. 135). Esta representación del universo fragmentario dadaísta podría extrapolarse a la construcción de su teatralidad de cara al público. La primera feria dadá organizada en Berlín en 1920 constituye uno de estos episodios. En una de las imágenes realizadas como testimonio se observa una sala donde se encuentran expuestas obras realizadas por estos creadores. La propia disposición de éstas en el espacio expositivo parece constituir uno de los poemas citados llevados a la realidad. Los propios visitantes parecen también quedar integrados en la sala, como fragmentos tomados de la realidad e insertados en el *collage* dadaísta (Fig. 136).



Figs. 135-136. Theo van Doesburg, *Cartel para espectáculo dadá*. 1923. Anónimo, *Fotografía de la Feria internacional Dada en Berlín*. 1920.

Al igual que las cubistas, las obras dadaístas también se construyeron con fragmentos de la realidad, aunándose de tal manera que careciesen de un sentido lógico o tradicional. Ello reflejaba la banalidad de la existencia, el absurdo del mundo postbélico. A su vez, el dadaísmo democratizó la creación artística mediante esta ejecución fragmentaria. La amalgama aleatoria de materiales no creados sino extraídos del mundo de la modernidad, despojaba al artista de su aura, convirtiendo su labor en algo mecánico y carente de un valor estético, haciéndolo accesible a cualquiera. Al igual que los fragmentos de materiales encontrados y añadidos en sus obras, los dadaístas pondrán en valor al individuo en cualquiera de sus gestos o parcelas de su vida, pudiendo ser cada uno de estos fragmentos vitales decisivos para comprender su totalidad. Cualquier detalle aparentemente intrascendente de la realidad fue puesto en valor y ensalzado por el dadaísmo, de ahí su valor como vanguardia en el contexto fragmentario del nuevo arte (Durozoi, 2007, p. 161).

Al mantenerse neutral durante la I Guerra Mundial, Suiza se convirtió en el refugio ideal para artistas comprometidos con la causa pacifista, incluyendo los citados dadaístas. Hugo Ball fundó este movimiento al llegar a Zúrich en febrero de 1916. En

su creación del *Cabaret Voltaire*, colaboraron con él otros creadores exiliados como Tristan Tzara, Hans Richter o Hans Arp. Ramón Gómez de la Serna asistió a los polémicos espectáculos que estos creadores dadaístas organizaron en dicho local, entablando amistad como algunos ya referidos como Tzara, así como con Francis Picabia o Philippe Soupault (Gómez de la Serna, 1963, p. 106). Sin duda, Ramón se sentiría atraído hacia el dadaísmo por diversos motivos: su original lenguaje, su carácter provocador, su puesta en escena o, si se quiere, sus happenings o performances. Si bien el dinamismo había tratado de quedar reflejado pictóricamente por el futurismo, el dadaísmo lo provocó a través de esta "poesía acción" o "arte de la provocación, al proponer al receptor la realización de algún tipo de acción" (Cózar, 1991, p. 393). Estos elementos fueron posteriormente incorporados por Ramón en su bagaje o formación como creador. Él mismo poseería idénticas cualidades a las de Tzara, Apollinaire o Marinetti: todos ellos procederían de la burguesía dorada de finales del s. XIX y esto, unido a su juventud, les llevó a jugar a ser artistas, formalizando sus propuestas en los denominados "ismos". La guerra, les hizo enfrentarse a una crisis de la cual saldrían comenzando desde cero, "despedazando" los "símbolos más visibles y las formas de expresión más representativas de una civilización anquilosada" (Baker, 1975, p. 11). Este despedazamiento o fragmentación de los elementos del mundo pre-bélico y su posterior reformulación siguiendo los criterios de la modernidad de vanguardia, pronto llegó a España, convertida como Suiza en lugar de éxodo para los creadores de aquella Europa en guerra. Los propios *Ballets Russes*, referidos en el anterior capítulo, encontraron en España el país donde poder continuar desarrollando sus proyectos de vanguardia, así como los artistas que participaron en ellos y otros, a título individual. Ramón se convertiría en embajador ideal de gran parte de ellos, dada su formación artística europea. Gracias sobre todo a su labor, los cambios en el mundo del arte europeo pronto se fueron visibilizando progresivamente y de forma fragmentaria en España. El arte, como reflejo de la sociedad occidental, "estaba cambiando espectacularmente como reacción frente a los horrores de la guerra". La "cosecha artística" española comenzaba a asimilar "una estética que reflejaría la fragmentación, la angustia y el caos" bélico (Mangini, 2012, p. 42), tratando de ponerse al día en su propio vocabulario de vanguardia⁵⁹. Tras la *Proclama futurista a los españoles* de Marinetti, la I Guerra Mundial se convirtió por tanto en la segunda causa de la llegada de la vanguardia europea a España. Después de que este país hubiese viajado a Europa, enviando allí a algunos de sus más acreditados corresponsales para entrar en contacto con la vanguardia —e incluso para desarrollarla, al participar en ella activamente—, ahora la propia vanguardia correspondía desplazándose a España para conocer el país que tanto interés había mostrado en ella, dándose así a conocer para cerrar el círculo de reciprocidad. Las vanguardias y la guerra mundial supusieron en Europa un "cosmopolitismo universalizante, una conciencia de destino común" (Cózar, 1991, pp. 401-402). Ramón actuó como puente entre la vanguardia europea y España, habiendo digerido cada uno de los elementos de todos estos movimientos de vanguardia tras regresar a España.

⁵⁹ Para Ramón, "todo puede haber sucedido cuando la guerra. Parece mentira que una edad que nos pareció a veces monótona y como inexistente e impracticable, fuese la que remocionase todas las cosas y nos diese a conocer las verdaderas relaciones y asociaciones entre el hombre y el mundo. Nos ocupamos en clasificar bien las cosas durante ese asueto que fue la guerra para los que no peleamos. Nos dedicamos a reconocer muchas cosas y escuchamos lo que nos decían. De antes teníamos el impulso innato y los saltos de saltamonte que no sabe dónde cae" (Gómez de la Serna, 1968, pp. 17-18).

El creador español consideró entonces, como mejor forma de generar un caldo de cultivo para estudiar y desarrollar los elementos de vanguardia en un páramo cultural como era por entonces su país, la creación de un laboratorio de experimentación, un punto de encuentro para intelectuales tanto españoles como europeos en España.



Figs. 137-139. Anónimo, Antigua café y botiller  de Pombo, Madrid. Sin fecha. Anónimo, *Cabaret Voltaire*, Z rich. 1935. Anónimo, Postal del Café *La Rotonde*, Paris. Sin fecha.

Teniendo en mente los locales europeos donde se había dado cita con otros creadores de vanguardia, como el *Café de la Rotonde* parisino o el *Cabaret Voltaire* de Z rich (Figs. 137-138), Ramón construiría su propio lugar de encuentro cultural en Madrid como síntesis de aquellos, extrayendo las mejores cualidades de éstos para dar lugar a uno nuevo e insólito. El café escogido, que debía ser céntrico y no muy concurrido para facilitar un ambiente propicio a este tipo debates intelectuales, fue el Antigua café y botiller  de Pombo, situada en el N  4 de la Calle Carretas de Madrid, próximo a la Puerta del Sol (Fig. 139). Tradición y modernidad se conjugaban en este "templo sin dioses" –definido así por Ramón–. Su aspecto recordaba a locales de antiguas tertulias románticas como la de *El Parnasillo*, organizada en un café de la madrileña calle del Príncipe y de la que era asiduo Mariano José de Larra, autor admirado por De la Serna. Una vez más, la vanguardia se apoyaba en la herencia cultural para concebir su nueva fórmula, puesto que en el lugar donde la vanguardia española se iba a fraguar parecía como si se hubiese detenido el tiempo desde la época decimonónica. Del nuevo arte, Ramón extraería sus formas de anunciarse. Conocedor de los buenos resultados que la propaganda les daría a movimientos como el futurismo y el dadaísmo, el creador español envió una serie de tarjetas a sus amigos más cercanos invitándoles a participar en su tertulia, denominada como *Sagrada cripta de Pombo* y que se celebraría cada sábado entre las diez de la noche y las dos menos cuarto de la madrugada. Las reuniones se inauguraron en 1915 (Crispin y Buckley,

1973, p. 11), alcanzando pronto una gran fama en toda la geografía española e incluso internacionalmente, debido a su carácter único y original.

Otro de los recursos propagandísticos de los que Ramón se valió para dar a conocer esta tertulia fue la publicación de un par de panfletos, entre 1915 y 1916, titulados respectivamente como *Primera proclama de Pombo* y *Segunda proclama de Pombo*. A imagen de Marinetti, Ramón buscaría dar a conocer su proyecto como si sus proclamas fuesen semejantes a manifiestos. Estos "petardazos subversivos" (Gómez de la Serna, 1963, pp. 81-92) presentaron en sociedad a su tertulia, pregonándola como lugar de creación del nuevo arte. Éste, sería preservado en la Cripta, ajeno a toda contaminación de un mundo exterior asolado por las consecuencias destructivas de la I Guerra Mundial. La mezcla de tradición y modernidad quedará patente en la comparación de los tertulianos de la Cripta con los personajes decimonónicos de Larra, al figurar ataviados con vestimentas románticas. Pombo, que se inició con una clientela constituida por creadores residentes en Madrid y cercanos a Ramón, acabaría aceptando a personalidades culturales llegadas de diferentes puntos del territorio nacional y finalmente, con el estallido de la I Guerra Mundial, a figuras internacionales europeas del ámbito de la vanguardia. Éstas, encontraron en Pombo un confortable refugio, convirtiéndolo en el lugar por excelencia para la retroalimentación entre el nuevo arte europeo y el joven arte español. Unos y otros pusieron en común aquellos elementos conformadores de su arte, generando un interesante diálogo e intercambio de experiencias (Fig. 140). Creadores españoles como los pintores José Gutiérrez Solana –quien inmortalizó esta tertulia en su famoso lienzo *La tertulia del Café de Pombo* (Fig. 141)–, Pablo Picasso o Joan Miró, o filósofos, poetas e incluso cineastas como Luis Buñuel, José Bergamín, José Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Federico García Lorca, acabarían coincidiendo con creadores de vanguardia europeos como Diego Rivera, Lipchitz, el matrimonio de Robert y Sonia Delaunay, Alexander Calder, María Blanchard, Marc Chagall, Rafael Barradas, los hermanos Jorge Luis y Norah Borges o Pablo Neruda.



Figs. 140-141. Alfonso Sánchez, *Tertulia del Café de Pombo*. 1932. José Gutiérrez Solana, *La tertulia del café de Pombo*. 1920.

De esta forma, la vanguardia europea daba a conocer su programa a las cabezas visibles de la cultura española más avanzada, con el fin de debatir acerca del porvenir cultural de España, defendiendo la innovación creativa como fórmula de renovación cultural. Utilizando el Café como cuartel y trinchera, se rebelaron contra todo lo que iba en contra de sus propósitos, criticando el falso culto al pasado contrario a las realidades presentes o la corrupción del público enseñado por los medios y las

autoridades a desconfiar de toda novedad en el arte. Como remedio, se proponía el afán por la novedad y la sinceridad, la creación de un juego de libertad artística que se bastara a sí mismo, la credulidad en el arte y su despliegue como desarrollo de un vivir más intensamente, el deseo de llegar a más ocultas y profundas fuentes de creación o la voluntad de deshacerlo y desgarrarlo todo para rehacerlo a capricho. Ese desvencijamiento creativo o esa pérdida de la tradicional cohesión de la realidad representada mediante la separación de sus partes, encontraría en la *Exposición de Pintores Íntegros* su mejor materialización (Fig. 142). Compuesta esta unión entre creadores europeos y españoles, dicha exposición de arte nuevo fue organizada en 1915 por Ramón en la Calle del Carmen de Madrid. La elección de la palabra "íntegros" conllevaba una doble intención: por un lado, incorporaba un sentido moralizante, al referirse a la cualidad *insobornable* de los creadores del arte nuevo; por otro lado, se evitaba concretar en un solo movimiento de vanguardia las obras expuestas, las cuales podrían catalogarse como cubistas y futuristas.

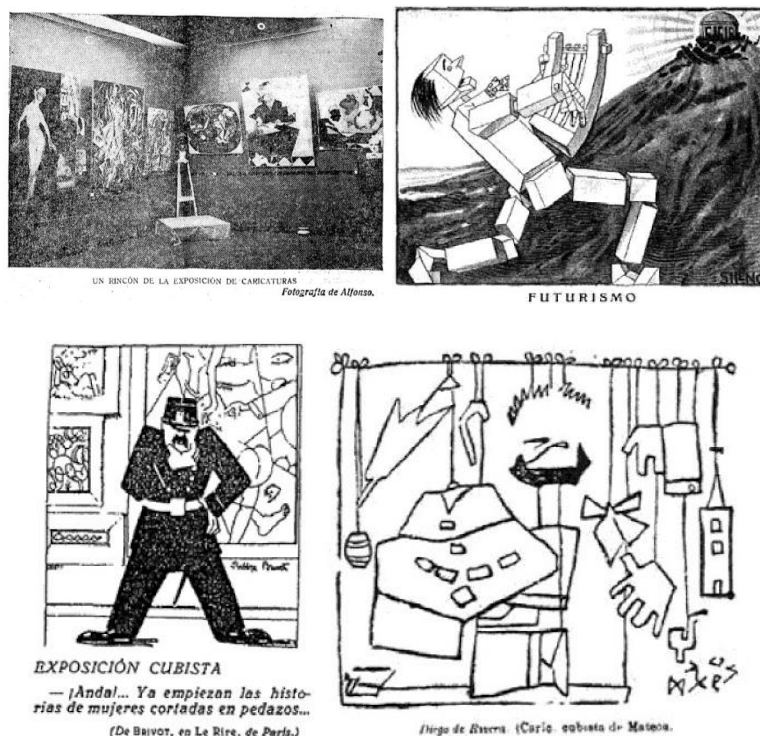
Esta exposición serviría para dar a conocer al público de forma directa, por visual, dichos "ismos" traídos a España por Ramón, cuya simbiosis había dado pie a hasta entonces una confusión generalizada en los ámbitos culturales españoles, no sabiéndose muy bien distinguir un "ismo" de otro. La razón principal se debió al desconocimiento generado de los presupuestos formales específicos de dichas tendencias. Éstas compartían su tendencia a la abstracción a través de la fragmentariedad pictórica. Para referirse a un posible híbrido español entre cubismo y futurismo, habría que emplear un término como "cubofuturismo" (Guijarro, 2012, pp. 158-159); éste fue importado y adoptado en la España de la época⁶⁰, no sabiéndose a ciencia cierta dónde terminaban los pedazos conformadores de un estilo y dónde empezaban los del otro.

El desconocimiento fue tal que la publicación de la fotografía que testimoniaba la *Exposición de Pintores Íntegros* iba acompañada de un pie de texto que describía como "caricaturas" las obras exhibidas (Fig. 142). Esta forma de denigrar el nuevo arte encontró en las caricaturas tradicionales otros ejemplos de esta confusión: en la revista *Blanco y Negro* del 7 de septiembre de 1913, el dibujante "Sileno" realizó una ilustración titulada *Futurismo* (Fig. 143), donde se observa un personaje construido de piezas geométricas que, lejos de ser futurista, parece más bien cubista. El nuevo arte parecía no tener todavía cabida en la aceptación "estética" española, que lo consideraba una "provocación" al orden establecido. Su desorden de fragmentos sería la principal causa de su imposible comprensión por parte del público. Algunas caricaturas aparecidas en la prensa de la época así lo atestiguan, como aquella recuperada del periódico *Le rire* de París y publicada en la revista española *Buen Humor* el 17 de diciembre de 1922 (Fig. 144), en la que se representa a un vigilante de sala ante unos cuadros cubistas exclamando: "Ya empiezan las historias de mujeres en pedazos..." (Guijarro, 2012, p. 156).

Por su parte, Unamuno consideró el "ismo" cubista como una invención "cínicamente extravagante", definiendo la pintura de Picasso como insincera al asegurar que lo único que pretendía su autor con ella era llamar la atención, por muy

⁶⁰ El término, originalmente acuñado por la vanguardia rusa, sería trasladado a España por mediación de creadores europeos que participarían de él, como la rusa Sonia Delaunay.

innovadora que ésta fuera⁶¹. En alusión al método de creación cubista a partir de fragmentos geométricos se preguntaba con cierto humor si, en lugar de llamarlo "cubismo", Picasso no podía "haber inventado el esferismo, el cilindrismo o el cubismo" (Unamuno, 1976, p. 24). Como crítica a su búsqueda de la abstracción a partir de la descomposición de la realidad, el escritor vasco consideraba imposible la invención de cosas nuevas, pues todo acabaría siendo extraído de la Naturaleza y del realismo figurativo.



Figs. 142-145. Alfonso Sánchez, *Un rincón de la exposición de caricaturas*. 1915. Sileno, *Futurismo*. Ilustración para el *Blanco y Negro*, 7-XI-1913. *Exposición cubista*. Ilustración aparecida en *Buen Humor*, 17-XII-1922. Mateos, *Diego de Rivera*. *Caricatura cubista*. Ilustración aparecida en *Gil Blas*, 1-X-1915.

Fue precisamente esta mirada estética tradicional, generalizada en la sociedad española, la causante de una airada reacción pública durante la muestra "cubofuturista" organizada por Ramón. Su retrato, despedazado pictóricamente y expuesto en el escaparate del establecimiento, generó tal polémica que las autoridades obligaron a retirarlo (Gómez de la Serna, G. 1963, p. 93). Esta obra, titulada *Retrato de Ramón Gómez de la Serna*, llegó a utilizarse como portada del libro *Ismos*⁶². Su autor, Diego Rivera, había estado en el taller de Picasso, tomando buena

⁶¹ Unamuno criticó el cubismo en *De arte pictórica* (1912): "Lo que no puede ni debe [...] es pintar [...] para dar que hablar. A propósito de esa última aberración del llamado cubismo, que es el juguete de moda entre los snobs blasés. [...] ¡Literatura, literatura, literatura! Como la pintura de Picasso, sólo que ésta hasta como literatura es detestable. [...] Aquello de que Picasso abraza nuevas ideas; ideas ¿eh?, ideas y no formas concretas, no visiones. Su pintura es algebraica, cerebral, es decir, no pictórica. Y como álgebra, álgebra mala. [...] La cuestión es [...] entrar en el Salón con un trabuco disparando a diestro y siniestro. [...] Y luego se llega al público y a los que compran cuadros por snobismo, por dárseles de inteligentes, por bien parecer, y temen comprarlos no siendo de artistas ya consagrados por la crítica, y esto por temor a ser engañados. Porque en el fondo, todo comprador de un cuadro, por rico que él sea, piensa en poder venderlo un día mejorando su precio y en que no se le rían y lo tengan por un primo" (Unamuno, 1976, pp. 59-61).

⁶² Ramón realizó su crónica de la exposición: "Tomamos los acontecimientos con sarcasmo y sin perder nuestro continente despejado y alegre. Estábamos medio bloqueados, pero nuestra personalidad no padecía por eso. (...) Entre los que llegaron a refugiarse a Madrid escapando de París estaba el escultor

nota del nuevo estilo y dando muestra del mismo en otro de sus cuadros expuestos en la muestra, *El arquitecto*, Jesús T. Acevedo. Este pintor mexicano ya había sido caricaturizado por su estilo cubista en otra de las revistas de la época, representándose despedazado en diferentes fragmentos, los cuales se exponían pendidos de cuerdas, conformando la apariencia del cuerpo completo ordenado (Fig. 145). Si el cubismo desordenaba pictóricamente las piezas de la realidad, esta parodia las devolvía a la realidad carnal, haciéndolas ocupar su sitio original. Junto a Rivera, se expuso también la obra *Venus de Madrid* de María Blanchard, creadora española que, como éste y Ramón, conoció el cubismo en París de primera mano, mostrando pronto su adhesión a dicho movimiento⁶³. El término *Venus* haría alusión a esta mezcolanza entre tradición y modernidad, presentando una nueva imagen renovada del canon artístico femenino, sometido como lo haría Picasso con sus "señoritas" a la deconstrucción fragmentaria. Junto a ellos, cabría citar a otro pintor español, Celso Lagar, cuyo aprendizaje parisino le llevó a interiorizar las piezas constitutivas del cubismo, así como las de otros "ismos" como el citado futurismo o el fauvismo. Todas ellas quedaron sintetizadas en el que podría considerarse como primer movimiento "ísmico" español: el *planisme*.



Figs. 146-147. Celso Lagar, *Puerto de Bilbao*. 1917-1918. *Reflejo en forma cónica amarilla*. Publicado en *La Esfera*. Sin fecha.

Las propuestas pictóricas que lo representaban constituían una "emisión programática" de las vanguardias europeas aprendidas, cuyo "conjunto de objetos" referenciales fueron sometidos a "una reelaboración simplificada y elemental" empleando "una base lingüística más o menos articulada". Estos objetos se presentan de forma parcial, aportando los elementos descriptivos suficientes para reconocerlos. De entre dichas realidades fragmentarias pueden identificarse aquellas asociadas a elementos pertenecientes al ámbito industrial –las construcciones de hierro, los

ruso Liptzis y el pintor mejicano Diego Rivera. En Pombo se prepara una exposición de sus obras a la que concurrirá una muchacha brujesca y genial, María Gutiérrez Blanchard. Va a ser la primera exposición cubista que va a ver España, y en un salón de arte de la calle del Carmen se montan los cuadros y las esculturas. (...) Se quitan los paños que cubren los cuadros y las polémicas airadas comienzan, rogándole yo a Diego Rivera que no vuelva por el salón, porque Diego quería usar contra los filisteos su gran bastón hecho con un tronco de árbol. En el interregno de esa muestra de Arte nuevo, Diego pinta mi retrato cubista y se expone en el escaparate de la misma Sala de Exposiciones, pero al segundo día se recibe una comunicación de la policía mandando que se retire el cuadro por cómo está provocado un escándalo público constante. La nueva simiente ha sido lanzada y nosotros reímos y discutimos llenos de fe en la renovación del decorado íntimo de la vida" (Gómez de la Serna, 1948, pp. 295-296).

⁶³ Entre Rivera y Blanchard surgió una amistad que les llevó, una vez instalados en Madrid, a compartir estudio de pintura (Campoy, 1980, p. 23).

barcos, las hélices— (Fig. 146), otras relativas a la temática del bodegón con estética cézanniana, o a las figuras sintetizadas bajo la óptica picassiana, teniendo como inspiración directa las trazas africanas (Fig. 147). Finalmente, la incrustación de caracteres tipográficos como letras y números. Todo ello, dispuesto siguiendo una estructura capaz de romper las reglas de perspectiva o profundidad, en una composición donde todo queda unido evitando toda lógica tradicional, más bien obedeciendo a una especie de retícula de mosaico cubista. Aunque la presentación en España de los fragmentos de vanguardia asumidos en Europa llevaría a Lagar a convertirse en "una de las cuñas más avanzadas del arte peninsular", su falta de oficio caracterizó a sus propuestas "planistas" de ciertas carencias, fruto de sus limitaciones. Su actitud incluía precisamente "todos los síntomas de lo que va a ser una pauta de conducta artística habitual en años sucesivos" (Brihuega, pp. 180-181). Que el propio Lagar realizase su primera exposición "planista" en el mismo año que tuvo lugar la exposición de los "íntegros" resulta bastante elocuente respecto a la confusión "cubofuturista" a la que asistía en aquella época la sociedad española, incapaz de traducir correctamente los fragmentos referenciales de la vanguardia europea. A pesar de ello, Ramón había conseguido introducir algunas de las piezas referenciales del nuevo arte más importantes en España, consiguiendo que se hablara de ellas aunque fuese desde el extrañamiento; ello despertó sin duda la curiosidad y el interés del público, de la crítica y, sobre todo, de los creadores. Algunos de ellos, deslumbrados por el nuevo mundo de vanguardia y formados en las tertulias pombianas, se encargaron de continuar el camino abierto por Ramón.

De los creadores de vanguardia provenientes de otros países con los que los creadores españoles entablaron relación, cabría citar a uno por encima de otros: Vicente Huidobro. Sus enseñanzas tuvieron una gran relevancia en la transmisión de las piezas del nuevo arte español, siendo determinante en su conformación. Su primer viaje a Madrid lo realizó en 1916, entablando amistad con Ramón y con otro joven escritor español: Rafael Cansinos Assens (Bonet, 2009, p. 32). Ese mismo año, Huidobro había realizado un viaje a Francia que le permitió acceder a la vanguardia cubista picassiana, la cual había logrado concitar arte, literatura y otras ramas artísticas en la elaboración de proyectos comunes. Como escritor, sintió predilección por el cubismo literario de Apollinaire, concretamente hacia sus *calligrammes*. Huidobro utilizó esta propuesta de literatura plástica en la conformación de su nueva vanguardia: el *Creacionismo*. El "encrespado y vivaz ambiente" del París de la I Guerra Mundial le permitió captar toda una serie de "teorías y sugerencias estéticas" que, posteriormente, presentará en España durante su segundo viaje a Madrid en 1918 (Torre, 2001, p. 78). Como en la anterior ocasión, tan sólo un pequeño grupo de creadores españoles se mostraron ávidos de su enseñanza, deseosos de toda novedad con la que enriquecer el ambiente cultural en el que se movían. De entre ellos, cabe destacar al español Guillermo de Torre, quien sucedió a Ramón en su labor como embajador de la vanguardia europea⁶⁴. Huidobro presentó a este grupo de creadores españoles su propia interpretación de la vanguardia europea. Ésta, sería mostrada fragmentariamente a través de sus algunas de sus obras literarias, mediante la selección de algunas de las obras fundamentales del nuevo arte y, también,

⁶⁴ Del grupo de creadores españoles que acogió a Huidobro en su segundo viaje, De Torre destacó los nombres de Mauricio Bacarisse, Carlos Fernández Cid y Alfredo de Villacián (Torre, 2001, p. 78).

presentando a algunos de sus representantes⁶⁵. Los cuatro volúmenes publicados por Huidobro en Madrid durante el año 1918 fueron estudiados por sus admiradores españoles con el fin de imitar aquella estética poética tan deslumbradora⁶⁶. Poco a poco, los creadores españoles asimilaron otras voces de esa vanguardia europea de la I Guerra Mundial, presente en países como Francia, Alemania o Italia. Este germen creativo dio lugar a la primera vanguardia genuinamente española: el ultraísmo.

7. La nueva estética post-bélica europea o el retorno de las piezas a su orden tradicional

Con la finalización de la I Guerra Mundial en 1918, la sociedad burguesa europea sintió la necesidad de retornar a los valores de la cultura previa a la del advenimiento de las vanguardias. Las experimentaciones llevadas a cabo por los creadores de esta etapa que ahora era rechazada, habían quebrantado las características de una estética que tradicionalmente se había presentado aprehensible para ese público conservador. El bloque único del arte tradicional se había sido resquebrajado, quedando dividido debido a esta fractura en múltiples añicos dispuestos en un orden diferente. Ahora, se esperaba que ese proceso de deconstrucción, de desmontaje del arte tradicional, tomase el camino inverso para recuperar su apariencia pasada. Este deseo de retorno al clasicismo estético generaría un movimiento artístico denominado como *Retour à l'ordre*⁶⁷, defendido por intelectuales españoles como Eugenio d'Ors – como ha quedado explicado con anterioridad–. Las vanguardias quedaron definitivamente condicionadas por dicho factor, dando lugar a nuevas identidades y estilos pictóricos procedentes de movimientos ya existentes, consiguiendo incluso influir en ellos como sucedería con el cubismo de Picasso y Braque o el futurismo de Marinetti.

En Italia surgió el movimiento *Pittura metafísica*, el cual se encargó de difundir con su revista *Valori plastici* esta nueva concepción del arte en la época. Uno de sus fundadores, Giorgio de Chirico, se definiría a través de un artículo escrito en 1919 como un pintor clásico, influido por esta vuelta a la tradición. No es extraño que Italia también se sumase a esta iniciativa, pues en su propia historia cultural podían encontrarse las raíces de esta cultura clásica. El propio Mussolini describiría su política remitiéndose a los valores tradicionales romanos de la cultura italiana. En Francia, los creadores Amédée Ozenfant y Charles Jeanneret (Le Corbusier) concibieron su *Purisme* como continuación del cubismo. Este nuevo movimiento estético prescindiría de todo elemento superfluo para apostar por los colores, las líneas y las formas puras y básicas, buscando recuperar una pureza que se suponía existente en épocas

⁶⁵ Todo ello quedaría explicitado mediante la experiencia personal de De Torre: "De boca de Huidobro oí algunos de los primeros nombres verdaderos que iban a definir la época amaneciente; en su casa vi los primeros libros y revistas de las escuelas que luego darían tan pródigas y discutidas cosechas. Allí, en casa de Huidobro, o por mediación de éste, conocí a algunos artistas extranjeros que habían logrado hacer escala en Madrid. En primer término, a los esposos Delaunay, Robert y Sonia; luego a un grupo de pintores polacos, Wladislaw Jahl, Marjan Paszkiewicz [...] Allí se incubó originariamente el óvulo ultraísta, entre los contertulios españoles" (Torre, 1962, p. 115).

⁶⁶ Huidobro publicó en España *Hallali* y *Tour Eiffel* en lengua francesa, *Poemas árticos* y *Ecuatorial* en lengua española, reeditando también *El espejo de agua*.

⁶⁷ La denominación de *Retour à l'ordre* tiene su origen en el libro de ensayos de Jean Cocteau *Le rappel à l'ordre*, publicado en 1926, en el cual se planteaba este retorno al academicismo.

anteriores. Además de inspirarse en el *cubismo*, también contaron con la influencia del futurismo a la hora de defender la belleza moderna de las máquinas, los nuevos medios de transporte, y la arquitectura contemporánea. Al igual que el movimiento metafísico, el purista difundió todas estas ideas a través de una revista: *L'Esprit Nouveau* (Lahuerta, 2010, pp. 142-148). Finalmente, Juan Gris ejercería una clara influencia en el *Purisme* con su nuevo cubismo sintético, por su aproximación metódica y rigurosa al arte, que los distanciaba del trabajo intuitivo de Picasso (Jiménez-Blanco, 2017, p. 66).

Por otro lado, el propio arte también se vió contagiado de la necesidad de esta sociedad por retornar a sus principios humanos y espirituales, ante la cada vez más creciente inquietud que suscitaba la modernidad tecnológica y su camino hacia la deshumanización. Estos creadores se habrían visto influidos por el pensamiento defendido por Carl Gustav Jung desde principios del s. XX, que afirmaba que el ser humano, fragmentado en su factor racional e irracional, ansiaba completarse uniendo ambas partes (Jung, 2008, p. 83).

7.1. Franz Roh y su Realismo Mágico: la realidad recreada por el Post-expresionismo a través del "reflorecimiento" del sentimiento hacia el objeto

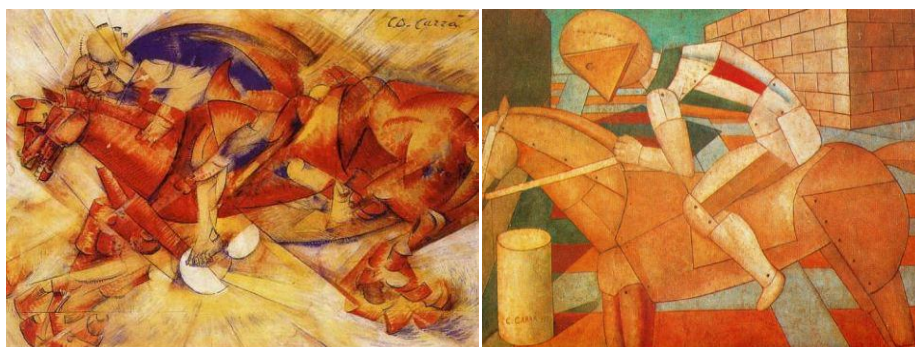
Todos estas características sociales darían lugar a un nuevo concepto acuñado con el fin de explicar la situación del arte de post-guerra: el Realismo Mágico. Su autor, el alemán Franz Roh, lo dio a conocer en una obra que llevaría en su título aquella denominación: *Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei* (Roh, 1997). Publicado en 1925, este libro tuvo la importancia histórica de ser el primero en analizar la situación del nuevo arte en su conjunto.

Para llevar a cabo su análisis, Roh aplicó un punto de vista fenomenológico o existencial a la nueva estética, planteando la posibilidad de que el creador, en el momento de llevar cabo su obra, buscaba sacar a la luz ese elemento irracional, espiritual o mágico presente en la realidad que le rodeaba. La forma en que Roh llevó a cabo su labor de análisis hacia esta nueva estética, puede equipararse a la labor del creador perteneciente a este Realismo Mágico. Él mismo definió su tarea, como historiador del nuevo arte, como "la observación exactísima de toda la vida que fluye por delante del observador, una organización serena e intuitiva, realizada conforme a una valoración largo tiempo mantenida" (Roh, 1997, p. 18).

Para Roh, el término de Realismo Mágico venía a englobar todas aquellas características con las que se habría intentado definir el nuevo arte y que, individualmente resultaban insuficientes, citando algunas como "realismo ideal", "verismo" o "neoclasicismo", con las que se aludía a ese intento de ruptura con la vanguardia y la abstracción, retornando al arte tradicional. Para Roh, el término "mágico" de su nueva denominación no era sinónimo de "místico", pues no descendía al mundo representado sino que se escondía y palpitaba tras él (Roh, 1997, p. 11). Roh apunta que sólo gracias al arte abstracto anterior podía entenderse este "reflorecimiento" del sentimiento hacia el objeto. Un cuerpo completo y único, reintegradas todas sus piezas anteriormente disgregadas por la vanguardia prebélica. Esta fusión de los elementos fragmentados compondrían de nuevo una imagen que el

espectador de este arte observaría como realista; esto es, la obra era ejecutada por un creador guiado por su objetividad. Tras la "espiritualización" o abstracción del arte, lo objetivo volvía a convertirse en el "placer más intenso de la pintura". A través de ese mundo que retorna a lo tangible se otorga al espectador por vez primera "el sentimiento artístico fundamental de la existencia" (Roh, 1997, pp. 40-41).

Por otro lado, el término "post-expresionismo" vino a definir el nuevo arte propiciado por ese Realismo Mágico, en el cual quedaban englobados los diferentes creadores del momento. La variedad tanto de estilos como de características presentes en ellos convergerían en una mirada común: su devoción hacia "lo mundano y terrenal". Su particular percepción hacia los objetos se escapará al concepto tradicional de realismo. Ello no quita para que se inspire en esta tradición, dotando finalmente a la apariencia de las cosas de un sentido más profundo e incluso de un misterio capaz de desestabilizar cualquier mirada convencional. Además de en las múltiples personalidades creadoras participantes en esta *nueva objetividad*, el carácter polifacético o fragmentado del nuevo movimiento se encuentra presente en su capacidad para superar los intentos de las corrientes artísticas precedentes por lograr "la integridad seductora del fenómeno objetivo". Los intentos llevados a cabo por condensar diferentes espacios y tiempos por parte de movimientos como el cubista o el futurista resultarían insuficientes, mientras que este Realismo Mágico vino a entenderse como la gran representación del conjunto fragmentario de sensaciones derivadas del modelo contemplado, las cuales remitirían a su realidad. Para Roh, el Realismo Mágico constituyó "una amalgama mucho más amplia de colores, formas espaciales, representaciones táctiles, recuerdos del olfato y del paladar; en suma, un complejo verdaderamente inagotable que comprendemos bajo el concepto de cosa" (Roh, 1997, p. 40). Esos múltiples matices componedores de lo representado parecerán querer ser apresados por los creadores en su ejecución, intelectualizando la realidad, no entendiendo su trabajo como una copia de la Naturaleza, sino como "una segunda creación" (Roh, 1997, p. 48).



Figs. 148-149. Carlo Carrá, *El jinete rojo*. 1912. *El caballero del espíritu occidental*. 1917.

Uno de los creadores a los que hará referencia Roh, Carlo Carrá, serviría de exponente de las teorías del Realismo Mágico a través de su temática del jinete. Si se observa una obra perteneciente al periodo futurista como *El jinete rojo* (Fig. 148), se asiste a una imagen deudora del cubismo, deconstruida o en proceso de desintegración de cada uno de sus fragmentos; su intención de recrear la velocidad o mostrar los cuerpos en movimiento, desenfocados, es la razón de su abstracción. Sin embargo, en otro trabajo de Carrá perteneciente ya al Realismo Mágico, *El caballero*

del espíritu occidental (Fig. 149), parece como si el jinete anterior hubiese recuperado su definición estática y realista. No obstante, parece convertido en soldado de armadura, compuesta de diferentes piezas metálicas aunadas mediante clavos. La frialdad con el que ahora el jinete es mostrado se recalca todavía más en su rostro, que parece compuesto de un triángulo o escuadra, como la herramienta de un geómetra. Pareciera como si los elementos de la estructura de la imagen, deshechos previamente por el análisis futurista, hubiesen retornado bajo una apariencia excesivamente racional. El objeto es reconstruido a través de la interioridad del creador, de su intuición e inventiva⁶⁸. Una visión a camino "entre la sumisión al mundo presente y una clara voluntad constructiva ante él".

Con el propósito de conseguir una definición más exhaustiva, Roh desmenuza del nuevo arte sus principales características conformadoras, catalogándolas. Entre estos fragmentos configuradores está, por ejemplo, la apariencia sólida y comedida de los elementos representados, retenidos por esa atmósfera mágica: la dureza del dibujo, su penetrante ejecución y la apariencia "metálica" de las cosas representa una forma de sentir la existencia destacándola sobre el vacío⁶⁹. El rechazo anterior a lo "representativo e imitativo", capaz de convertir lo objetivo en "sospechoso de falta de espiritualidad", encontrará en el post expresionismo la esperanza de un cambio basado en la reintegración de la realidad "en el nexo de la visibilidad" (Roh, 1997, p. 39). Dicha realidad pugnará por delimitar sus elementos constituyentes, subrayándolos como partes conformadoras de un todo. Cada una de esas porciones de realidad serán, a su vez, como partículas diminutas conformadoras de la materia general. Su ejecución será minuciosa, en concordancia con las pequeñas dimensiones de las obras. La pintura post expresionista busca la infinitud de lo pequeño, del microcosmos, aunando la monumentalidad con el sentido de lo diminuto. El objeto es tratado como "miniatura", mostrando al espectador una realidad que desconoce en profundidad y detalle. A través del espacio representado, se consigue una total condensación por medio de la detalle en la ejecución, requiriendo por parte del espectador detenimiento en su contemplación (Roh, 1997, p. 44). Los nuevos universos pictóricos muestran su carácter fragmentario al presentar de forma ordenada y precisa el conjunto multitudinario de cosas que las habitan. Esta representación del mundo de lo ínfimo tendrá su influencia en la pintura de la Edad Media, que mostrará un primer sentido capital en esos "sucesivos planos de detalles como símbolo de todo verdadero conocimiento espiritual del mundo"⁷⁰. Si bien Bruegel había sido uno de los pintores medievales más característicos, sus paisajes de escenas campesinas (Fig. 150) encontrarán en la modernidad a continuadores como Georg Stolz, que sabrá recrear al detalle el ambiente de aldeas como la de *Pequeño pueblo de día* (Fig. 151). Este nuevo *sentimiento del espacio* mostrará

⁶⁸ Inspirándose en palabras del pintor Bruegel, Roh afirma que "en el arte de hoy, la naturaleza ha de ser captada por la visión con el mayor rigor posible para (...) engullirla, digerirla y luego devolverla" (Roh, 1997, p. 56). El instinto del artista le llevará a escoger un lugar concreto, delimitar el sector que ha de pintarse, elegir su ángulo visual y dar a sus formas un carácter expresivo propio (Roh, 1997, p. 57): "No se quiere descubrir el espíritu, partiendo de los objetos, sino, por el contrario, los objetos partiendo del espíritu; por lo cual, se concede el valor sumo a que la estructura espiritual se mantenga grande, pura y clara" (Roh, 1997, p. 49-50).

⁶⁹ En palabras de Roh: "La figura sólidamente modelada cristaliza, como por milagro, irradiando una "magia", una "espiritualidad" y un "carácter lúgubre" (Roh, 1997, p. 42).

⁷⁰ Roh diferencia la representación de la menudencia de la pequeñez espiritual: La pintura última quiere ofrecernos la imagen de lo absolutamente acabado y completo, de lo conformado minuciosamente (...) como arquetipo de integral estructuración, incluso en lo más pequeño" (Roh, 1997, p. 74).

además otras particularidades, como el aplanamiento del paisaje y la búsqueda de un cierto escorzo y una representación de la lejanía. Con ello, se buscaría la contraposición entre lo pequeño y lo grande, lo cercano y lo lejano, generando con estos entrecruzamientos y tensiones de los rumbos una perspectiva "a vista de pájaro". Este "diseño de planta", esta "elevación", esta "búsqueda de una secreta geometría" (Roh, 1997, pp. 66-67), contribuiría a mostrar en su completitud estas comunidades de fragmentos, estas colectividades de piezas perfectamente engranadas, donde cada una encaja con la siguiente de forma armónica.



Figs. 150-151. Pieter Bruegel, *La Kermesse de St. George*. 1628. Georg Scholz, *Pequeño pueblo de día*. 1922-1923.

Pero, sin duda, la dominación de lo fragmentario en el escenario del nuevo arte llegaría con la inclusión de la fotografía como parte de la obra pictórica. Como una forma de enriquecimiento del *collage* cubista, las imágenes fotográficas se extraerán de su contexto original para ser adheridas sobre el soporte pictórico, dejando así de ceñirse a la mera representación de la realidad para entrar en el juego del arte. Los creadores se apropiarán de ellas otorgándoles otros sentidos, ampliando las posibilidades del arte y los discursos de las propias obras, representando una evolución y no un problema. Roh, que dará una gran importancia a la aparición de nuevos medios artísticos como el cine y la fotografía, realizó diferentes fotomontajes en su faceta como creador (Figs. 152-153), poniendo la atención sobre el carácter fragmentario de este proceso:

Este amontonamiento, ora abrupto, ora suave, de trozos rigurosamente relacionados entre sí por el objeto, por el espacio, por la colocación, pero todos ellos completamente acabados, independientes y cerrados en sí mismos, puede desarrollar un sentido que nunca encontraremos en una composición organicista. Y se requiere también un considerable talento de composición para producir estas creaciones que no descubren ninguna aspereza en los puntos de fractura y de transición. El trabajo artístico comienza aquí coleccionando, certera y lentamente, esos trozos tan fuertemente relacionados entre sí, para consumarse luego, reuniéndolos en una cohesión henchida de sentido" (Roh, 1997, p. 58).

La propia sensación "antidinámica" provocada por la percepción de las imágenes fotografiadas será otra de las características del Realismo Mágico. La representación física de lo estático pretenderá ser reflejo de otros periodos de la historia del arte que buscaron moderar y equilibrar la eterna inquietud, el frenesí, los impulsos irrefrenables

de otros periodos que les precedieron⁷¹. "Interpretar la vida y la forma misma como petrificación"⁷².



Figs. 152-153. Franz Roh. *Kopfball. Esgeht auch mit Kopfen. Lasst Kopfen rollen. Wunder der Telekinese. 1930. Akt im Treppenhaus. 1922-1928.*

Será precisamente este intento de orden, dentro de una sociedad dominada por la guerra entre naciones, clases e individuos, una virtud propia de aquellos que intentan dominar ese caos natural mediante el raciocinio y la espiritualidad. La nueva estética del Realismo Mágico es, por tanto, una belleza fría y objetiva, promovida por la nueva forma de trabajo de sus creadores. Para Roh, los elementos representativos de la realidad serán tratados individualmente y con cierta neutralidad. El artista los muestra con cierta indiferencia de sentimientos, sin participar de ellos.

Tal y como Cézanne y Picasso habían propuesto, la labor del autor de vanguardia puede asemejarse a la de un investigador, un científico e incluso un cirujano; a la vez, su estudio o *atelier* ya nada tendría que ver con el tradicional, sino que se parecería más a un laboratorio o una sala de operaciones. Para Roh, "el cuarto de pintar" del creador de vanguardia "asemeja una sala de operaciones: los pinceles, tubos y colores están encerrados en vitrinas de médico, herméticas al polvo, que ruedan sobre ruedas de goma. Hay aquí [...] algo del espíritu ingenieril que calcula con clara conciencia la presión del viento en cada milímetro". El estudio de los procesos de creación en el nuevo arte será difícil, pues "esconde estos procesos y lo muestra todo inmaculado" (Lahuerta, 2010, p. 143). El nuevo espíritu "ingenieril" precisaba de nuevas herramientas, como la pulcritud, la precisión y la exactitud. (Roh, 1997, p. 108). Con su microscopio y su bisturí, diseccionará la realidad en sus diferentes partes o fragmentos, depurándola de su pasado estético. Como el oftalmólogo en el que se autorretrata Herbert Ploberger (Fig. 154), donde no resulta casual que escoja el órgano del ojo como especialidad del investigador que interpreta. Representante del Realismo Mágico, el creador se describe así como un profesional cuyo trabajo precisa del estudio de la visión, conociendo a la perfección cómo funciona

⁷¹ Según Roh, las épocas dinámicas del barroco, el impresionismo o el expresionismo, encontrarían en la Edad Media, el clasicismo de 1800 o el propio post-expresionismo a sus "anti-dinamizadores".

⁷² Para Roh, los nuevos creadores habrían sido conscientes de que la "existencia real" se encuentra "más firmemente asentada" que las pasiones que dieron lugar a los otros artes más dinámicos. Sería entonces cuando convertirían esta existencia en "símbolo de lo inmovible", incluso de la "solidez espiritual": "Toda expresión, toda belleza residen aquí, precisamente, en ese frío poder de la inmovilidad, en ese bronceo apartamiento del cambio y la fluencia" (Roh, 1997, p. 78).

—como lo demuestra la disección del ojo en primer plano—. En su obra *Tocador* (Fig. 155), los instrumentos de peluquería que se ofrecen al espectador aparecen descritos con minuciosidad y frialdad, casi con asepsia, como si se tratasen del instrumental de precisión de un cirujano, o mismamente las herramientas del pintor.



Figs. 154-155. Herbert Ploberger, *Autorretrato con modelos oftalmológicos*. 1928-1930. *Tocador*. 1930.

El bodegón, sería revisitado por el Realismo Mágico dotándole de una nueva apariencia acorde con los nuevos postulados. Como referencia, algunos de los fragmentos estéticos propuestos por Juan Gris, uno de los creadores que más recurrió al bodegón en su estética de Retorno al Orden: El Greco o Zurbarán figurarán como modelos para la nueva plástica, por la deformación que haría el primero de los elementos de la realidad, o por la atmósfera teatralizada de las obras del segundo, propia del barroco. Los objetos de la Nueva Objetividad presentarán, dentro de su realismo, una apariencia extraña, que no será ajena a las influencias españolas propuestas por Gris. Por su parte, Roh también haría hincapié en el interés del nuevo arte por recuperar elementos de culturas pasadas, apartándose del criterio de belleza tradicional del arte para hacerlo renacer proponiendo una nueva estética. La apropiación de estos elementos del pasado no conllevaba para la vanguardia una pérdida de su calidad u originalidad, sino que más bien proponía una nueva interpretación de las ideas recuperadas dándoles otro sentido distinto. Roh citaría como ejemplo la revisión que Manet haría de autores españoles como Velázquez o Ribera. En el caso del primitivismo africano y su recuperación por parte del cubismo picassiano, Roh se referiría a la necesidad del nuevo arte por simplificar las formas y en cómo este arte ancestral les ofrecía dicha posibilidad (Roh, 1997, p. 112). Del mismo modo, las referencias de la *Scuola metafisica* italiana estarán también en el pasado: desde creadores del primer Renacimiento como Rafael, Piero della Francesca o Mantegna, con su interés por el dibujo minucioso y la geometría-, o Poussin. Otros creadores del pasado por el que los post-expresionistas se interesaron fueron Bruegel o El Bosco —debido a sus pequeños cuadros de gran detalle, los cuales añadían además cierto tono paródico—, Vermeer —destacando el poder de la miniatura y de la monumentalidad de lo ínfimo— o el clasicismo de 1800 —con su dibujo estático y su dibujo de contorno— (Roh, 1997, p. 113).

Como conclusión a su obra, Roh buscó en otros ámbitos, además del pictórico, la influencia de estos fragmentos caracterizadores del post expresionismo. En arquitectura, menciona los materiales "precisos y bruñidos" con que se concebirían las nuevas casas diseñadas por creadores como Le Corbusier, "severas y puritanas".

En escultura, se produciría una desviación del abstracto para encaminarse hacia una figuración. En lo referente a literatura, se hace alusión a los procesos de liberación producidos por el dadaísmo⁷³. En el apartado musical, se reclama la vuelta hacia un clasicismo de forma equivalente a como se haría con la pintura, como ya habían comenzado a hacer autores como Stravinsky (Roh, 1997, pp. 122-123). A la vez, existiría una influencia de la cultura popular o, como la denomina el autor, "vulgar". En este ámbito queda integrado tanto el género del *jazz*, como los cantos y danzas folclóricas utilizados como inspiración por parte de los compositores cultos y, a su vez, como acto de reivindicación de ese otro patrimonio musical inmaterial de transmisión oral (Roh, 1997, pp. 124-125). En el ámbito del pensamiento, Roh recalcaría el interés por lo científico, lo tecnológico y, en suma, lo racional, con el fenómeno del culto a la máquina ya explicado anteriormente.

Todos estos elementos sumados venían a configurar la nueva mirada hacia un nuevo mundo, el de la modernidad. Esta diferente forma de ver las cosas habría afectado a cada uno de los ámbitos de la sociedad, más allá del artístico, como bien dejó explicitado Roh. No obstante, fue el ámbito cultural quien mejor supo representar, a través de sus diferentes discursos, todos estos cambios que estaban modificando la percepción de las cosas. El arte, por su visualidad, mostrará de una forma más directa y explícita cada uno de los componentes de este proceso, de esta evolución. Los integrantes del ámbito artístico se encontraban especialmente dotados de la intuición necesaria para interpretar estos sucesos y conseguir contactar, a través de su discurso, con el público de una forma más directa, cercana o humana, penetrando en su sensibilidad. El propio Roh albergaba la esperanza de que todos estos fragmentos del nuevo mundo fueran asimilados por los creadores en una fórmula capaz de conseguir reconciliarles con la sociedad, que tradicionalmente se había mostrado susceptible hacia ellos. No obstante, este deseo de Roh se encontraría con un importante escollo: la naturaleza críptica de la vanguardia artística. Esto, unido al apoyo de determinados nuevos planteamientos de tipo político⁷⁴ que acabarían derivando en la germinación de ideologías de tipo totalitario, representarían la otra cara de la vanguardia, con la que Roh no contaba. A pesar de esta predicción de Roh que acabaría por incumplirse, así como de otros pronósticos del autor que finalmente acabarían siendo erróneos, su libro tuvo una gran repercusión social en Europa, representando un agudo análisis de la nueva sociedad de la modernidad. El ensayo llamó la atención de creadores, intelectuales en general e incluso del resto de otras personas que, sin pertenecer al ámbito cultural, sintieron interés por él desde su condición anónima.

⁷³ Utilizando fragmentos de frases y palabras "exentos de sintaxis, contrapuestos o enchufados unos en otros", se crea un nuevo lenguaje "pre-racional y subterráneo". Una regresión orientada desde el atrevimiento hacia la sencillez. El chillido estridente incluso sustituye a la voz (Roh, 1997, p. 120). El *surrealismo* también es citado, aunque la definición que de él se hace demuestra que en aquel momento todavía no había sido desarrollado tal y como hoy lo conocemos e identificamos.

⁷⁴ Cabría volver a citar la relación del futurismo de Marinetti con Mussolini y su fascismo, por ejemplo, o la vanguardia rusa y su asociación con la revolución leninista que acabaría con la llegada de Stalin al poder y el establecimiento de su régimen dictatorial.

7.2. José Ortega y Gasset y la "deshumanización" de las piezas conformadoras de la realidad por parte del "arte nuevo"

El mismo año 1925 en que Roh publicó su análisis del nuevo arte, vería la luz otra obra fundamental para la historia de la cultura del s. XX, escrita por un intelectual español: José Ortega y Gasset. Se tituló *La deshumanización del arte* (Fig. 158) y en ella pueden reconocerse ciertos ecos o resonancias del libro de Roh, diferentes similitudes que nos llevan a relacionarlas como obras hermanas. El primero de estos factores sería el análisis fenomenológico que ambos libros efectuarán del nuevo arte. Ortega, en su formación como pensador, acabó abrazando dicha escuela filosófica; además, durante su etapa como estudiante residente en Alemania, llegaría a dominar la lengua y a conocer a los principales pensadores del momento, impregnándose de la cultura europea de finales del s. XIX y principios del XX. Pero quizás la prueba más contundente de la relación existente entre ambos ensayos sería la decisión de Ortega de traducir y publicar dos años después, en 1927, la obra de Roh *Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neusten europäischen Malerei* (Fig. 156), bajo su título español *Realismo mágico, post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente* (Fig. 157).



Figs. 156-158. Franz Roh, Portada de la primera edición de la obra de Franz Roh *Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neusten europäischen Malerei*. 1925. Franz Roh, Portada de la primera edición traducida al español de *Realismo mágico, post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*. 1927. José Ortega y Gasset, Portada de la primera edición de *La deshumanización del arte*. 1925.

Su editorial, la *Revista de Occidente*, fue una revista fundada por Ortega con el mismo fin con el que Ramón creó su revista *Prometeo*: servir como nexo entre los elementos constituyentes de las corrientes intelectuales nacionales e internacionales. A su labor como divulgador e intelectual habría que añadir además su importancia como docente. A través de estas tres vías, Ortega fue, como Ramón u Ors, uno de los intelectuales españoles más preocupados por revitalizar la cultura de su país, tratando de ponerla en consonancia con la del resto de Europa. Su espíritu novecentista sería clave en ello, sirviendo de inspiración a los nuevos creadores españoles. Con todo ello cabe suponer que, para la gestación de *La deshumanización del arte*, Ortega tuvo que tener en cuenta el texto de Roh, pues en ella el filósofo madrileño pretendía idéntico fin: analizar las tendencias que estaban teniendo lugar en el nuevo arte creado en el contexto de la modernidad europea. La coincidencia de que ambas fuesen publicadas en el mismo año haría suponer que Ortega tenía conocimiento del libro de Roh, o bien que el panorama cultural europeo que ambos intelectuales conocían era suficientemente sugestivo para que ambos sintiesen la

necesidad de escribir sobre él. De una u otra forma, ambos casos explicaban la importancia que en Europa había cobrado el fenómeno de las nuevas tendencias artísticas, llegando hasta España.

Aunque ambos textos caminasen bajo idéntico fin, las circunstancias en que serían concebidos variarían y, sus resultados, aunque mantuviesen puntos en común, fueron diferentes. Tanto uno como otro podrían ser discutidos en sus diferentes aspectos, siempre teniéndose en cuenta para su análisis el momento en que fueron concebidos, un tiempo en que el nuevo arte todavía se encontraba en proceso de desarrollo y se desconocían aún muchos de sus elementos cruciales (Bozal, 2003, p. 11). Ellos mismos reconocerían que su análisis podría incurrir en errores debido a este motivo. No obstante, estos posibles fallos serían contrarrestados por otros tantos aciertos que han hecho sobrevivir a ambas obras en el tiempo hasta convertirse actualmente en clásicos, aunque por entonces fuesen igual de polémicas que la vanguardia artística que analizaban –tal vez la obra de Ortega fue la más controvertida, al tratar de dar a conocer el arte europeo en una España que, debido a su atraso cultural, parecía no estar todavía preparada para ello—. En esta línea, el propio Ortega profetizó que el nuevo arte de vanguardia acabaría siendo asimilado por la sociedad en gran medida. Este factor sociológico fue la razón por la que Ortega afrontó la realización de este trabajo teórico. Concretamente su interés hacia el arte como una de las actividades más libres y menos estrechamente sometidas a las condiciones sociales, siendo uno de los primeros ámbitos donde "puede vislumbrarse cualquier cambio de la sensibilidad colectiva" (Ortega, 2005, p. 82).



Figs. 159-160. Diego Velázquez, *Pablo de Valladolid*. 1632-1637. Édouard Manet, *El pífano*. 1866.

La existencia de esa "nueva sensibilidad estética" representaba el eje principal vertebrador de las diversas formas de vanguardia surgidas tras la I Guerra Mundial. Ortega, a imagen de Roh, buscó extraer del nuevo arte sus principales características, fundamentando su análisis bajo la tesis que daría título a su ensayo. Al igual que el autor alemán, Ortega defiende la necesidad del arte de recurrir a la tradición con el fin de construir su futuro. Para ello, empleará como ejemplo la figura de Manet, quien se inspiró en Velázquez para crear su propio estilo impresionista

(Figs. 159-160). Ambos pintores son utilizados también por Roh con el fin de defender idéntico planteamiento, lo cual podría ir más allá de una mera coincidencia para demostrar la importante influencia que sobre Ortega había ejercido el pensamiento del teórico alemán⁷⁵. No obstante, a pesar de su inspiración en la tradición pictórica, el escritor español indicaría que la vanguardia buscaría su distanciamiento de la realidad humana, su "deshumanización", para adquirir su propia identidad (Crispin y Buckley, 1973, p. 8).

Tras el conflicto bélico, como ya se ha explicado, el arte buscará su ruptura con lo anterior, su reformulación o renacimiento a través de nuevas pautas. Roh propuso el retorno a la realidad pero desde un tratamiento nuevo de los modelos, construyendo una "segunda realidad". Una mirada fría y objetiva y, por qué no, "deshumanizada", como Ortega planteaba. No obstante, el español marcaría una diferencia bien significativa respecto al alemán, aproximándose más a lo que verdaderamente sucedía con las vanguardias: si bien Roh defendía, como ya ha quedado expuesto, la proximidad del nuevo arte con el público, Ortega afirmará lo contrario, su "anti-popularidad". Ello marcaría un antes y un después con las etapas artísticas históricas precedentes, pues si en ellas sus innovaciones estilísticas acabaron siendo aceptadas por gran parte de la sociedad, la de la vanguardia sólo resultó del agrado de una minoría, recibiendo una respuesta mayoritaria de la sociedad en forma de rechazo⁷⁶. El nuevo arte lo compondrían creadores que, como Picasso o Marinetti, construyeron sus propias reglas, no siempre visibles con la mera contemplación de sus obras, requiriendo el público de unos conocimientos previos. El público, en este caso, deberá hacer un esfuerzo por adaptarse al nuevo arte, y no al revés, lo que hizo que sólo una parte minoritaria de personas poseyesen el don para interpretarlo⁷⁷. Tradicionalmente, la muchedumbre entendía por "goce estético" el gusto por un arte cuyo objeto no fuese sino reflejar "figuras y pasiones humanas", siendo ideales las obras capaces de mostrar esa existencia cotidiana. Ese gusto por un arte ligado a los destinos humanos se encontraba muy alejado de la estricta "frucción estética", a la cual se debía llegar readaptando la óptica para comprender la obra desde su irrealidad. El error cometido por el espectador había sido precisamente conmovirse entendiendo la obra como una realidad, cuando sólo un objeto artístico sería artístico en la medida en que no sería real y realzaría sus elementos estéticos (Ortega, 2005, pp. 52-54). Para Ortega, el arte anterior fue popular porque el público mayoritario lo había entendido falsamente como extracto de la vida, mientras que el

⁷⁵ La comparación de ambos textos demuestra esta evidencia. Por un lado, el fragmento perteneciente al de Roh: "Las obras de los impresionistas, especialmente las obras primerizas de Manet, eran "renacimientos" de Velázquez, de Ribera y otros españoles y holandeses del s. XVIII, una y otra vez copiados" (Roh, 1997, pp. 111-112). Por otro, el de Ortega: "No creo que pueda haber un arte del pasado cuando falta otro del presente, ligado a aquél por un nexo positivo. Lo que en otras épocas mantuvo vivo el gusto por la pintura antigua fue precisamente el estilo nuevo, que, derivado de ella, le daba un nuevo sentido, como en el caso Manet-Velázquez" (Ortega, 2005, p. 204).

⁷⁶ Para Ortega, la primera reacción que ha mostrado la sociedad hacia cada innovación planteada en cada etapa artística histórica ha sido de rechazo: "El arte nuevo tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún, es antipopular. Una obra cualquiera por él engendrada produce en el público automáticamente un curioso efecto sociológico. Lo divide en dos porciones: una mínima, formada por reducido número de personas que le son favorables; otra, mayoritaria, innumerable, que le es hostil" (Ortega, 2005, p. 49).

⁷⁷ Esta minoría, según Ortega, destaca del resto de la muchedumbre positivamente debido a su don: "El arte joven contribuye también a que los "mejores" se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos" (Ortega, 2005, p. 51).

nuevo arte se mostraba verdadero por tender a su purificación, tratando de despojarse progresivamente de todo elemento humano hasta hacerlo imperceptible. Ortega consideraba imposible contener la realidad dentro de una obra de arte, criticando al artista tradicional que cree que es capaz de apoderarse del objeto elegido para su representación y que, "a lo sumo, ha dejado en el lienzo una esquemática selección caprichosamente decidida por su mente", del referente real. En lugar de esto, el arte nuevo se encargaría de pintar la idea de la cosa y no la cosa en sí. Sólo de esta forma, la obra podía retornar a su verdadera naturaleza, mostrándose como irrealidad⁷⁸. Ese proceso de deshumanización al que los creadores de vanguardia sometieron sus obras, descomponiendo la realidad representada en diferentes fragmentos hasta desfigurarla por completo, tuvo precisamente la función de mostrar el arte como un artificio, como una ficción. Al romper el trampantojo de la verosimilitud, se mostraron las bambalinas del cuadro, aquello que su realismo escondía. El público capaz de comprender esto sería minoritario por poseer una sensibilidad artística propia de los artistas⁷⁹. Como ellos, este público llegaría a dicha conclusión por considerar que al arte popular había agotado todas sus posibilidades, siendo el nuevo arte de vanguardia el único capaz de evolucionar buscando nuevos caminos a través de una nueva sensibilidad. Para Ortega, la sociedad debía ir progresando de forma natural hacia su comprensión, pues el rechazo hacia esta nueva realidad era anquilosarse en un periodo obsoleto (Ortega, 2005, p. 56). El nuevo placer estético provendrá de ese "triumfo sobre lo humano, sobre lo sentimental", es decir, sobre aquello que impide contemplar el arte en su "pureza objetiva". Como Roh, Ortega extrae del nuevo arte esa necesidad de construir una nueva realidad a partir de la existente no buscando representarla miméticamente sino conceptualizándola, tratando de evitar todo sentimiento y obrando de una manera más científica y analítica. Mediante su despedazamiento, se llegaría a su abstracción.

Roh y Ortega se refieren además a esta nueva conciencia como algo global, que afectará a diferentes disciplinas sociales más allá de la plástica. El público será, por tanto, no sólo el espectador de una obra de arte, sino el individuo que conforme el nuevo mundo de la modernidad. En él, existirán diferentes elementos constructores de la nueva objetividad estética, como ya había citado Roh: la música por ejemplo, concretamente la impresionista –ejemplo, según Ortega, de esa objetividad gracias a compositores como Debussy, que la purificarán de todo sentimiento privado–, o la poética –citándose a Mallarmé, capaz de liberar a la lírica de toda materia humana, inventando lo inexistente (Ortega, 2005, pp. 71-72)–.

En cuanto a las diferentes herramientas de las que se valdrán los nuevos creadores para su trabajo, Ortega enumera como Roh las que según su juicio considera como más importantes. Una de ellas es el empleo de la metáfora "como el más radical instrumento de deshumanización". El creador de vanguardia, al idear su propio inventario de elementos extraídos del universo fragmentado de la modernidad, define cada uno de ellos a través de una nueva imagen con la que dicho elemento o fragmento guardase relación o semejanza. Mediante una operación mental, una cosa

⁷⁸ Para Ortega, el expresionismo o el cubismo fueron "intentos de verificar esta resolución en la dirección radical del arte. De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos" (Ortega, 2005, p. 79).

⁷⁹ El artista nuevo, para Ortega, divide al público en dos tipos: "los que entienden y los que no entienden; esto es, los artistas y los que no lo son. El nuevo arte es un arte artístico" (Ortega, 2005, p. 55).

será sustituida por otra. Si bien este recurso había sido utilizado tradicionalmente como una forma poética de adorno con la que ennoblecer el objeto, el nuevo arte buscaba todo lo contrario: "rebajar y vejar a la pobre realidad"⁸⁰. Por otro lado, está lo que Ortega denomina como "supra e infrarrealismo", consistente en deshumanizar las cosas cambiando su jerarquía. Al invertirlas, se consigue exaltar las cosas mínimas o aparentemente de poca importancia. Al estudiarse la realidad hasta desglosarla en sus detalles aparentemente más nimios, lo fragmentario cobrará todavía más sentido en el nuevo arte. Entre los autores que atenderían "lupa en mano a lo microscópico de la vida", serían citados Proust, Joyce y, sobre todo, Ramón Gómez de la Serna, al que Ortega dedica cierta atención⁸¹. Todos ellos realizarán una criba sobre el terreno estudiado con el fin de resaltar los elementos ensombrecidos por la grandeza de las cosas tradicionalmente estudiadas. Este alejamiento de lo convencional, según Ortega, llevará a los creadores de vanguardia a su interés por el arte "más lejano en el tiempo y en el espacio, lo prehistórico y el exotismo salvaje" (Ortega, 2005, p. 84). Dicha necesidad ya apuntada por Roh de rehuir o romper con la tradición, tiene su razón según Ortega en el interés por lo ingenuo. Un primitivismo añorado por cuanto se añora ese alma menos compleja, ese modo de existir más simple o más fácil de abarcar. Una psique comparada también con la del infante, sujeto que no es sino futuro (Ortega, 2005, p. 210), como sucede con Picasso y sus intentos por trabajar en sus proyectos como lo haría un niño. De ahí el factor *naïf* del nuevo arte, donde el autor de vanguardia busca reencontrarse con su *yo* puro o incontaminado, tratando de olvidar lo aprendido y empezar de la nada, imitando esa voluntad infantil. El creador de vanguardia busca desprenderse de todo elemento heredado que le configure culturalmente, del mismo modo que despoja a su obra de cada una de las piezas que la relacionen con la tradición realista. Los fragmentos que acaban sobreviviendo a esta purificación serán preferentemente de tipo geométrico; estas formas ayudan al autor de vanguardia a alejarse, durante su proceso artístico, de aquellas otras orgánicas relacionadas con las formas vivas⁸². Como última característica cabe reseñar, en ese interés del creador de vanguardia por alejarse de la tradición cultural, su rechazo hacia lo trascendente y lo respetable: la cultura tradicional dotaba al arte de una capacidad para tratar los asuntos más importantes de la existencia humana. El nuevo arte, por contra, eludirá la trascendencia. Ello no significa que los creadores no se tomen en serio su misión, sino que precisamente entienden que su labor toma importancia cuando se desprenden de la seriedad que se les asigna. La inspiración ya no se encontrará en dramáticos movimientos sociales o políticos, ni en profundas corrientes filosóficas o religiosas, sino en asuntos lúdicos como deportes y juegos (Ortega, 2005, p. 89). Ortega relaciona también al cine con esta modernidad, denominándolo como el "arte corporal" por excelencia. La crítica social, a través de la parodia, también jugó un

⁸⁰ A juicio de Ortega, el nuevo arte usa la metáfora no para llegar a estas realidades sino para rehuirlas. El origen de la metáfora se encuentra en el respeto hacia lo tabú, en el temor del hombre del pasado por las cosas sagradas, las cuales deben ser denominadas no directamente, sino por medio de otras palabras distintas que las relacionen (Ortega, 2005, pp. 74-75).

⁸¹ En palabras de Ortega, Ramón "puede componer todo un libro sobre los senos -alguien le ha llamado 'nuevo Colón que navega hacia hemisferios'-, o sobre el circo, o sobre el alba, o sobre el rastro o la Puerta del Sol. El procedimiento consiste sencillamente en hacer protagonistas del drama vital los barrios bajos de la atención, lo que de ordinario desatendemos" (Ortega, 2005, p. 76).

⁸² Esta preferencia no será nueva desde el punto de vista de Ortega, sino que se repetiría cíclicamente a lo largo de la historia del arte: desde la evolución de las manifestaciones prehistóricas que buscaban las formas abstractas, pasando por la revolución contra las imágenes del cristianismo oriental, convirtiéndose en este caso la representación artística en motivo de dilema religioso (Ortega, 2005, pp. 80-81).

importante papel, sustituyendo todo patetismo por una comicidad capaz de hacer broma del arte mismo⁸³. Este "escapismo" hacia lo trascendente, se debe también al deseo de huir de las consecuencias producidas por la I Guerra Mundial, como sucedería con movimientos como el dadaísmo.

Con todo ello, Ortega concluye su análisis proponiendo siete puntos clave que para él representan los fragmentos fundamentales que componen el arte nuevo. Éste, tenderá: 1º.-... a la deshumanización; 2º.-... a evitar las formas vivas; 3º.-... a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4º.-... a considerar el arte como juego, y nada más; 5º.-... a una esencial ironía; 6º.-... a eludir toda falsedad y, por tanto, a una escrupulosa realización; 7º.-... a evitar, según los artistas jóvenes, toda trascendencia.

Cada una de estas ideas, contenidas en *La deshumanización del arte*, comenzaron a resultar familiares para la comunidad intelectual española a partir de la publicación del libro en 1925. Asimismo, la publicación posterior del libro de Roh *Realismo mágico, post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente* en 1927, terminó por ampliar el horizonte en España del nuevo arte que Ortega había conocido en Europa. De esta forma, futuros exponentes de la vanguardia española como Salvador Dalí o Ángeles Santos se vieron influidos por las vanguardias europeas, las cuales Ortega daría a conocer gracias a su labor. De entre ellos, cabe destacar a uno de los menos conocidos pero no por ello menos relevante, Francesc Domingo. Algunas de sus obras de este periodo sirven para realizar un exhaustivo recorrido por los diferentes referentes tomados de la estética europea, los cuales representan toda una evolución del arte en las tres primeras décadas el s. XX teniendo como guía el Realismo Mágico, Retorno al Orden o Nueva Objetividad. Éste, resulta un recuento o acumulación de las diferentes innovaciones estéticas de la modernidad, tamizadas por la recuperación de la representación tradicional.

En *Los jugadores* (Fig. 161) se encuentran contenidos diferentes fragmentos pictóricos europeos que a su vez remiten a diversos elementos de la teoría estética. Por un lado el asunto escogido, un grupo de figuras jugando a las cartas, encuentra su referencia más próxima en André Derain o Gino Severini, cuyos personajes (Figs. 163-164), ataviados con vestimentas representativas de la *Commedia dell'Arte* italiana, indican el retorno al clasicismo de *Valori Plastici* tras haber pasado por su aprendizaje picassiano de arlequines cubistas; además del arte clásico, Severini retiene a Cézanne en su inventario de referencias a través de dos obras: *Jugadores de cartas* (Fig. 162) y *Martes de carnaval* (Fig. 165). El espectáculo circense y el factor lúdico de los jugadores no dejan de ser dos características preferentes en la vanguardia, al igual que el mundo del cabaret y de los espectáculos de variedades. En *Apolo Palace* (Fig. 166), Francesc Domingo remite a este tipo de entretenimientos ofrecidos por las ciudades modernas como parte de su ocio (Llorens, 2005, p. 148), representándose en la vanguardia europea principalmente por los diferentes autores del post-expresionismo alemán como Otto Dix (Figs. 167-168). Éstos destacaron la expectación que en el público de la modernidad causaban sus

⁸³ Esta postura complicaba aún más la comprensión de este arte fuera del ámbito de los jóvenes artistas, pues el público general entendía la farsa artística en un sentido peyorativo y no positivo. Para Ortega el arte, "al hacer además de aniquilarse a sí mismo sigue siendo arte, y por una maravillosa dialéctica, su negación es su conservación y triunfo" (Ortega, 2005, p. 87).

novedosos números, además de mostrar elementos presentes en este tipo de funciones, como el factor del erotismo, lo maravilloso e incluso lo monstruoso.



Figs. 161-168. Francesc Domingo, *Los jugadores*. 1920. Paul Cézanne, *Los jugadores de cartas*. 1894-1895. André Derain, *Arlequín y Pierrot*. 1924. Gino Severini, *Los jugadores de cartas*. 1924. Paul Cézanne, *Martes de carnaval*. 1888. Francesc Domingo, *Apolo Palace*. 1933. Otto Dix, *Detalle de Metrópolis*. 1927-1928. Otto Dix, *Suleika, la maravilla tatuada*. 1920.

Alfonso Ponce de León recurrirá también a estos creadores del Post-Expresionismo o Realismo Mágico en obras como *Accidente*, en la que se autorretratará a sí mismo en una escena inquietante en la que se muestra herido en el campo, tras haber sufrido el coche que conducía un choque (Fig. 169). A pesar de su factura realista, la iluminación, los colores planos o la postura del cuerpo, en el que uno de los ojos parece haber ido al encuentro de la única piedra del paisaje para darse contra ella, parecen generar una atmósfera irreal, casi teatral o cinematográfica. Algo similar a las composiciones realizadas por Otto Dix, dado también a autorretratarse adoptando roles inesperados. Algunas de sus temáticas escogidas se inspiraban en asuntos truculentos y morbosos, como su serie en torno a crímenes de tipo sexual, en los que los cuerpos de mujeres aparecen expuestos inertes y ensangrentados, ante la mirada del espectador (Fig. 170). Con ello, buscaba criticar determinados excesos o vicios de las sociedades modernas ocultos a la mirada pública. A la manera de Lorca en su poética, Ponce de León parece presagiar su trágico destino, pues meses

después, durante la Guerra Civil, sería torturado y asesinado, apareciendo su cadáver en una cuneta.



Figs. 169-170. Alfonso Ponce de León, *Accidente*. 1936. Otto Dix, *Escena II (Asesinato)*. 1922.

Maruja Mallo destaca como otra de las creadoras españolas que supo recoger los frutos estéticos europeos analizados por Roh y traducidos por Ortega, reformulándolos a través del lenguaje personal de su obra. Ésta, mucho más extensa y rica que la de los anteriores, constituye un repaso por las diferentes escuelas pictóricas europeas. Tanto es así que el propio Ortega, admirador de sus obras, le organizó en 1928 una exposición individual en la sede de su *Revista de Occidente*. Con este gesto, Ortega personificó en Mallo a toda una generación de jóvenes creadores españoles de vanguardia que, a través de sus consejos en torno al nuevo arte, iniciaban un camino para su país paralelo al de Europa en el ámbito estético.

Como Ramón Gómez de la Serna, Ortega se había erigido en conocedor, divulgador y promotor del nuevo arte en su propio país. En palabras de Chacel, su discurrir teórico "abría una calzada de trazado y pavimentación limpiísimos: Transitable [...], caminar por ella daba la seguridad de llegar a algún sitio, de llegar cada uno a donde sus fuerzas y sus ganas le llevasen". Los jóvenes creadores españoles quedaron convencidos de su disciplina, la cual acabó imponiéndose en esta nueva generación. Cada uno de ellos eligieron ir por su propio camino, "sin más innovación que la de ir con los ojos abiertos a todo lo que pasaba y a todo lo que quedaba". El análisis de las "cosas" conformadores de la realidad presente y pasada, de la tradición y de la modernidad, mediante cuyo ejercicio podían ser "salvadas". Las cosas y las circunstancias de cada cual, es decir, los mundos de estos creadores. En esta "actitud meditativa y expectante" buscaban dar al mundo una nueva criatura, la criatura representativa de aquel mundo de la modernidad, "la que trajese en su fórmula biológica la resultante" de aquel "clima ético-estético". Un ser dispuesto a no contentarse con la realidad, aspirando a que "las cosas lleven un curso distinto un "extravagante" que "encarnase" el particularísimo "anhelo de extraviar" de aquellos jóvenes (Chacel, 1980, p. 10-12). Éstos encarnarían el "héroe" al que Ortega se refería: decidido a no contentarse con la realidad, aspirando a que las cosas llevasen "un curso distinto", negándose a "repetir los gestos" que "la costumbre", "la tradición" y los "instintos biológicos" obligan a hacer (Ortega). Ese héroe, representado en las futuras obras de los creadores de vanguardia españoles, poseería "los rasgos de familia" que su "circunstancia temporal esbozaba" (Chacel, 1980, p. 12).

8. La figura del "poeta crítico" como receptor y partícipe del "edificio teórico" del nuevo arte: Guillermo de Torre y los elementos constructivos de la vanguardia

En el nuevo panorama cultural español de las primeras décadas del s. XX, dos figuras sobresalían como referentes para los jóvenes creadores que pretendían llevar a cabo una renovación estética acorde con la actualidad europea: Ramón Gómez de la Serna y José Ortega y Gasset. Éstos, a diferencia de otros intelectuales prominentes, no se encontraban aferrados a la tradición como sistema creador, sino que proponían la renovación del panorama cultural de su país estudiando las piezas conformadoras de la vanguardia que ellos mismos conocerían durante sus estancias en el extranjero. De entre sus jóvenes admiradores, cabe destacar la figura de Guillermo de Torre que, junto a Rafael Cansinos Assens, conformó la que pasaría a considerarse como primera vanguardia constituida por un grupo de creadores españoles: el ultraísmo. De Torre, a diferencia que Cansinos, destacó por su labor teórica, con la que no sólo supo dotar al movimiento ultraísta de sus elementos constitutivos –familiarizándole con los conceptos presentes en el nuevo arte de la modernidad– sino que además construyó una de los ensayos más sólidos acerca de la vanguardia europea concebidos en España: *Literaturas europeas de vanguardia* (Torre, 2001). A diferencia de los *Ismos* de Ramón o de *La deshumanización del arte* de Ortega, la obra de De Torre vendría a representar el deseo de la joven intelectualidad española por actualizar el panorama cultural español a imagen de otros países europeos, tomando como ejemplo la obra de los dos intelectuales españoles citados.

La obra *Literaturas europeas de vanguardia* es un friso donde los "ismos" literarios europeos quedan representados y, por ende, la vanguardia cultural del momento. La elección del término "friso" no es gratuita, pues el mismo de Torre lo nombra con la intención de dotar a su "edificio" del aspecto imponente y respetable de aquellos erigidos en la cultura clásica. Por otra parte, cada una de estas vanguardias representarían los elementos configuradores del citado friso. La propia primera pieza del libro, que el escritor denomina como "frontispicio" y que viene a ser como una suerte de prólogo, parece querer aludir a esa primera visión que se nos presenta del gran "edificio teórico" construido, lo cual no deja de resultar llamativo. Así, se presentar el todo por sus partes, o la parte por el todo, buscando en cada una de estas piezas o fragmentos de vanguardia la forma con la que dar coherencia al total defendido: la propuesta de una nueva mirada cultural acorde con la mirada estética europea del momento. Una llamada a la revitalización, a la superación de una concepción estética condenada a su propio fin. Esa renovación queda representada por la metáfora de la arquitectura clásica, con el fin de conferir a la nueva estética una respetabilidad acorde a la que se le daba a la del pasado, demostrándose que el nuevo arte no debía de minusvalorarse, sino todo lo contrario, equipararse en importancia al anterior. Por ello, no resulta extraño que para el frontón o portada de su obra, De Torre escogiese como imagen una interpretación del Discóbolo de Mirón esquematizada (Fig. 171), convertida casi en la efigie de "el arquero" del que se valdría Ortega para su colección de libros de la Revista de Occidente. Una forma clásica reducida a su mínimo, como la figura de una cueva rupestre. De Torre revisitaba el mundo clásico para modernizarlo, para mostrarlo en una nueva versión.

Su cuñado, Jorge Luis Borges, conocía a la perfección este mensaje, demostrándolo en una tarjeta que le enviaría desde Ginebra en 1920 (Fig. 172). Como se verá en el apartado correspondiente a los elementos apropiados de la modernidad por los creadores de vanguardia, las postales conformaron un fragmento moderno de vital importancia en la forma de comunicación que estos autores establecerán, no sólo utilizándola como formato mediante el cual enviar mensajes de diferente tipo, sino también aprovechando las imágenes que éstos contenían, reinterpretándolas y dándoles un cariz nuevo⁸⁴. Al igual que otros creadores españoles de vanguardia, De Torre debía poseer con su cuñado un código comunicativo irónico, inspirado en la crítica a la cultura tradicional pero necesitado de ésta para construir el nuevo arte.



Fig. 171-172. Guillermo de Torre, Portada de la primera edición de *Literaturas europeas de vanguardia*. 1925. Jorge Luis Borges, *Postal a Guillermo de Torre desde Ginebra*. 1920.

Con dignificarlo, de Torre defendía desde su posición como escritor una nueva concepción, centrada en el posicionamiento a favor de la vanguardia, personificándola en una figura que él mismo inventa: el "poeta crítico". Con ella, De Torre designará a su concepción de crítico ideal, capacitado para hablar de los nuevos ingredientes compositivos del arte de vanguardia⁸⁵. Sólo siendo permeable a las nuevas propuestas, conociéndolas desde dentro para hablar con conocimiento de causa, podría superarse la crítica negativa e indocumentada, condicionada por los prejuicios heredados de anteriores épocas. Pero no sólo la figura del crítico habrá de mostrarse permeable a las nuevas tendencias: también deberá superar la frialdad y objetividad de sus textos habituales, dignificando así la escritura y dotándola de personalidad; el propio escritor dejaría de ser un mero observador o intérprete para intervenir directamente, convirtiéndose en creador, en poeta. Esta idea queda coherentemente reflejada en el propio estilo literario de de Torre en su obra, en el que

⁸⁴ En la tarjeta postal de Borges se observa una reproducción del pintor Henri Gervex que muestra dos figuras de corte mitológico. Una de ellas representa a quien da título a la obra, Sileno, que parece ejercer su poder sobre una mujer con el torso desnudo, forzándola a besarle mientras acaricia uno de sus senos. Borges aprovecha este motivo pictórico para comunicarse con De Torre adoptando un aire burlesco. Lo primero que hace es retitular la imagen como "Curriculum Vitae Genevensis", dando a entender sarcásticamente que esa escena representa los "valores" morales de Ginebra: alcohol y sexo. Esta idea es desarrollada en el propio cuerpo de la postal, en el que Borges se dirige a De Torre: "¿Qué te parece el pseudo-clasicismo ñoño del sileno ese?" A continuación, añade el origen de su envío, Ginebra, "una tierra hasta ahora invenciblemente monda y desnuda" de vanguardia, "pero abundantemente provista de alcoholes, prostitutas, chocolate, formalidades y midinettes".

⁸⁵ Según De Torre: "Los poetas críticos -queremos augurar ya su aparición- emproarán resueltamente su simpatía dilecta hacia los nuevos territorios estéticos" (P. 13).

se detecta un lenguaje poético y grandilocuente que no sólo describe la personalidad de De Torre como la de un crítico renovador –alejado de la crítica al uso, meramente descriptiva– sino también como la de un creador original y único. Su estilo busca parecerse al desarrollado por algunos de los líderes de los movimientos de vanguardia más transgresores a los que seguirá atentamente, y de los que aprende a abastecerse de los materiales necesarios con los que construir su propio "ismo" ultraísta. De hecho, el texto en sí puede equipararse a una declaración de intenciones ideológica y estética: un manifiesto, a la manera de los creados por las vanguardias. En su fuerza se advierte su pretensión: promover la entrada definitiva de las vanguardias europeas en España. El año de publicación del libro, 1925 –año clave de madurez para los "ismos", como el mismo De Torre indicaría– avala al autor como uno de los críticos de vanguardia españoles con una idea más global de las vanguardias, por encima de otros como José Ortega y Gasset, quien en ese mismo año publica *La deshumanización del arte*. Siguiendo los pasos del "poeta crítico", De Torre no sólo se limita al examen de la estética sino que participa activamente como creador en la propia renovación estética española –lo que le permitirá conocer desde dentro los ámbitos creadores, participando con su propia obra en ellos–; sus veinticinco años de vida le convertirían en uno de los autores más jóvenes, y, por lo tanto, más predispuestos, permeables y, sobre todo, revolucionarios, para la comprensión de cada uno de estos movimientos. El trato directo que tuvo con alguno de los teóricos citados, como Ramón Gómez de la Serna –al que conoció al asistir a su tertulia en Pombo– o el propio Ortega –con quien colaboró en alguna de las publicaciones que él dirigía como *El Sol* o *Revista de Occidente*– le permitió conocer de primera mano lo que en el ámbito cultural español estaba teniendo lugar. Con ellos coincidirá en la casi totalidad de sus renovadores planteamientos, mientras que con otros, como Eugenio d'Ors, entraría en enconada confrontación. Ors representaba, para de Torre, ese retorno al clasicismo que algunos "pompiers"⁸⁶ como él defendían como único camino del arte moderno. En este sentido, el "friso" y "frontispicio" de De Torre son fragmentos traídos de un arte clásico, pero a su vez estos elementos no se aplican literalmente por la vanguardia, como hasta entonces había procurado la tradición. Para el autor, en las vanguardias existen "esencias clásicas", pero también elementos de otras etapas históricas, los cuales no serán fácilmente discernibles (Torre, 2001, p. 55). Es decir, la vanguardia no es sino la acumulación de los fragmentos históricos y estéticos de diferentes periodos de la historia del arte, pasados por el tamiz de la época actual. Cada una de estas etapas había poseído, para de Torre, su propio clasicismo –con lo que criticaría la opinión defendida por "academizantes" como Ors de que ese clasicismo sólo existe en el "pasado" y en "obras pretéritas"–; ello le llevará a afirmar que las "obras modernas rigurosas" serían las que más cerca se hallasen de ser clásicas por provenir del espíritu anti-individualista de sus gestadores.

Para De Torre, las cualidades clásicas a recuperar –aquellos fragmentos con los que representar el friso clasicista– serían la "claridad", la "simplicidad", la "economía de medios expresionales", la "cuadratura de la obra" y el "equilibrio del estilo". Esta lista de características no es incompatible con aquella otra rechazada por el clasicismo orsiano: el "culto de la sensibilidad", el "subjetivismo", la "neofilia", "y,

⁸⁶ La palabra "pompier" es utilizada por De Torre con su fin peyorativo original para referirse al academicismo francés del s. XIX.

sobre todo, la inquietud, que [...] es el motor de todas las innovaciones esenciales y el más claro signo de una época inaugural" (Torre, 2001, p. 55).

Las alas de la inquietud, impulsoras de la nueva creación, podían quedar mutiladas por una crítica intransigente. Ésta, actuaría contra toda sugerencia que se escapase a su entendimiento preestablecido, como sucedería con aquellos teóricos del arte anclados en un modelo de valores estéticos perteneciente a una época pretérita, como Ors y su clasicismo. En el primer caso, los críticos serían los responsables de la formación crítica de la sociedad. Sus opiniones, vertidas diariamente en medios de difusión como los periódicos, influirán en el pensamiento de cualquier individuo que accediese a comprar un ejemplar y las leyese, confiando en la respetabilidad que le daba al crítico su propia tribuna como entendido. En el segundo caso, el público de los pensadores estéticos será más específico, centrándose en aquellas personas interesadas directamente en el arte, como los propios creadores o aspirantes a creadores. Las fuentes de información de este público serían más específicas, como libros o revistas periódicas especializadas. El interés de De Torre por impulsar críticos creadores tiene como fin intentar solventar el problema planteado: Si el propio crítico se encontrase en sintonía con la creación contemporánea, no la criticaría negativamente sino todo lo contrario, la comprendería y la promocionaría, pues en los nuevos creadores el arte conseguiría progresar, superando el anquilosamiento de planteamientos pasados. Además, el propio creador podía ser a su vez su propio crítico, no dejándose influir por opiniones externas de "expertos" que pudieran errar en sus planteamientos. Por último, y esto es todavía más importante, se "educaría" a esa concepción orteguiana de "masa" en su percepción, logrando la aceptación mayoritaria del nuevo arte y evitando toda recepción hostil.

Los términos "clasicismo", "neo-clasicismo" o "clasicismo de lo moderno" defendidos en el nuevo arte por Ors y sus seguidores son, según De Torre, formas de disfrazar su "neto reaccionarismo" y su intención de engañar a los jóvenes creadores, que deberán seguir fielmente la misión que les ha sido encomendada por su época (Torre, 2001, p. 52). ¿Y cuál sería esa misión que las jóvenes generaciones de cada época deben de llevar a cabo? Principalmente, la de no aceptar la tradición heredada sino cuestionarla de acuerdo con los valores del nuevo momento histórico en el que viven. De Torre alude a la "nueva generación europea" que había sabido romper los cordones umbilicales", y a la que España debería sumarse. Contrariamente a lo defendido por el clasicismo orsiano, de Torre aboga por un arte donde sus creadores rechacen trabajar por dar celebridad póstuma a su legado, apostando por un arte que, pudiendo ser perecedero en una época futura, sea reconocido en el presente. La "dinámica, jubilosa y perecedera plenitud de su instante" será preferible a esa "eternidad" muerta y vacía. Para de Torre, el "tiempo" es realidad, mientras que la "eternidad" representa sólo un concepto. El creador moderno debe cambiar su pasada "solemnidad profética" por una "apetencia vital" y una "jovialidad desbordante", instauradas en "el sentido deportivo y festival de la vida". La caída del aura del artista, su desmitificación, no sólo remitirá a la modernidad demandada por Baudelaire, sino también al deseo de las vanguardias por despojar de toda trascendencia al arte y a sus creadores, bajándolos a la tierra para dotarles de las "debilidades humanas". Así, se pretendería cambiar la mentalidad tradicional del público hacia el arte, perpetuada desde épocas anteriores. La irreverencia y el desafío hacia el pasado contiene una

fuerte influencia futurista, por cuanto ese pasado tenía de un arte condenado a acabar siendo pasto de los museos. No obstante, de Torre afirma que esa aversión por el pasado no aboga por la destrucción de éste, como decía Marinetti, sino más bien por desechar aquello que ya no aporta nada en el presente y en el aprovechamiento de aquellos elementos que pueden ayudar a construir el arte futuro. A su vez, la defensa por un arte joven, vivo y dinámico, capaz de rebelarse contra la mirada tradicional, remite, además de al futurismo, al dadaísmo, por cuanto éste tuvo de reacción contra una sociedad europea capa de llevar al mundo a su primera gran guerra. El propio acto de rebeldía contra la tradición conlleva una actitud transgresora y, con ella, una actitud lúdica, cuyo fin es provocar el aturdimiento en una sociedad avejentada anclada en el pasado que no comprende a su "enemigo". Este desafío comenzará por el propio uso del lenguaje, como encontramos en de Torre. Para él, cada una de estas piezas con las que armará su personalidad tuvieron el mismo significado que para los integrantes de cada una de los movimientos de vanguardia seleccionados en el libro: representar los antecedentes que conformarían el nuevo panorama creador de Europa y, por ende, de España.

Como previamente se ha expuesto, el libro de De Torre pasa por ser el ejemplo más completo en lengua castellana sobre los ismos, esto es, sobre las vanguardias que en aquel momento estaban teniendo lugar en toda Europa. Por sus páginas desfilan el ultraísmo español, el futurismo italiano y el creacionismo, cubismo y dadaísmo franceses. De Torre llevó a cabo un exhaustivo análisis de las mismas, utilizando para su estudio, una mirada objetiva y fría, como la de una cámara cinematográfica. El autor, de hecho, se valdrá de la terminología del séptimo arte para describir su proceder. Este detalle, que no deja de ser curioso, cobra sentido por cuanto el cine se presentaba en aquel tiempo como un invento de nuevo cuño, todavía por descubrir, presentando todo un abanico de posibilidades para todo deseoso de experimentación, como De Torre.

Pero, por encima de todas estas nuevas formas de creación europeas, existió una influencia superior en la conformación de la ideología revolucionaria de De Torre: el pensamiento de Ortega, por cuyos innovadores conceptos quedaría situado por el joven escritor en el lado opuesto de Ors. Algunos elementos del filósofo de los que se valió de Torre fueron, por ejemplo, la definición del crítico como potenciador de la obra elegida y educador de la sociedad (Torre, 2001, pp. 37-38), el concepto de generación y su vocación e histórica misión (Torre, 2001, p. 42), la propuesta de un arte lúdico e intrascendente o la idea de que el clasicismo pueda estar presente en la actualidad sin por ello añorar el pasado (Torre, 2001, p. 54). Por contra, el creador del *noucentisme* no fue el único representante del pensamiento estético tradicional, sino que a su lado hubo otros tantos intelectuales españoles reacios a los planteamientos nuevos de la vanguardia. Algunos de ellos son también citados por De Torre en su obra, y aunque muchos de ellos poseyeron grandes ideas renovadoras, su juicio estético se vio influido por cierto conservadurismo que les impidió pertenecer al círculo donde De Torre situaba a Ortega o al propio Ramón Gómez de la Serna. Entre ellos, estaba Juan Ramón Jiménez, cuya dependencia del simbolismo y del modernismo le hizo permanecer en los antiguos planteamientos literarios españoles (López Cobo, 2008, pp. 61-66). Otro de los citados es Miguel de Unamuno, cuya mirada crítica resulta bien valiosa, analizada desde el presente, para comprender el impacto que en

aquella época supuso la introducción de determinados aspectos del nuevo panorama estético europeo en la sociedad cultural española. Su naturaleza conservadora vendría a explicar su retraso respecto a otras culturas, el temor hacia toda novedad capaz de desestabilizar los pilares de su propia tradición. De Torre y su "poeta crítico" representarán la amenaza de lo nuevo en su cuestionamiento hacia lo establecido. Para que todos elementos acabasen cuajando en España, De Torre debía esperar todavía a la llegada de una nueva generación de creadores, los cuales asimilarían sus enseñanzas dando lugar a la creación de una verdadera vanguardia española.

9. El nuevo arte español y su formación: conciliábulos para un joven grupo de vanguardia.

Si bien los intentos de determinados creadores españoles por introducir la vanguardia europea en su propio país habían comenzado a dar frutos, su trabajo continuaba resultando insuficiente, pues el nuevo arte continuaba siendo todavía en gran medida desconocido y marginal en España. Algunos de sus fragmentos habían sido importados con mayor o menor fortuna gracias a nombres como los de Ramón Gómez de la Serna, Eugenio d'Ors, José Ortega y Gasset o Guillermo de Torre, tomando forma a través de diferentes formatos de divulgación como tertulias, escritos teóricos y creativos, exposiciones, publicación de revistas estéticas e incluso intentos de conformación de movimientos de vanguardia genuinamente españoles. No obstante, para que la sociedad española tomase conciencia de la importancia de la nueva cultura de la modernidad, ésta debía de ser fomentada por parte de las autoridades públicas o de las propias instituciones culturales y educativas del país. Ello comenzará a producirse gracias a la labor de determinadas figuras intelectuales de pensamiento avanzado pertenecientes al ámbito educativo, las cuales se valieron de la Institución Libre de Enseñanza (ILE) para generar determinados proyectos en favor de esa renovación cultural. El pensamiento progresista de dichos intelectuales fue infundido por quienes les precedieron fundando la institución citada en el año 1876. En ella, primaría la libertad educativa y el saber científico por encima de cualquier tipo de imposición política o religiosa (Otero y García, 2006, p. 34). El ámbito educativo, en cuya labor estaría la responsabilidad de formar a futuras generaciones, fue precisamente el primero en ser consciente de la necesidad de liderar el cambio cultural en España de una forma institucional, liberando a la sociedad de sus condicionantes impuestos desde las jerarquías tradicionales. Parte de la intelectualidad más avanzada del país pronto respaldó este proyecto, donde tuvieron lugar las más innovadoras propuestas pedagógicas. Algunas de ellas buscaron llevar los elementos pedagógicos más representativos a aquellos lugares aparentemente más inaccesibles. Así, por ejemplo, las "misiones ambulantes" tenían como fin entrar en contacto con el ámbito campesino y mejorar la educación de sus habitantes mediante la transmisión de determinados componentes fundamentales de la cultura española y europea. El cine también tuvo una clara importancia en la difusión de la imagen de una España acorde con la de la modernidad europea. En el film de 1926 titulado *¿Qué es España?* (Araquistáin y Coll, 1926), sus realizadores Luis Araquistáin y Cayetano Coll y Cuchí – fuertemente influidos por los titulados de la ILE y las actividades de la Junta para Ampliación de Estudios (JAE)–, buscaron transmitir fuera de España los testimonios fragmentarios de diversas personalidades del panorama cultural español más

avanzado, así como de las diferentes instituciones creadas para el desarrollo de dicho progreso cultural y educativo español, recopilados en su catálogo visual cinematográfico. Este documento o conjunto de estampas fue proyectado durante las diferentes conferencias que estos creadores dieron en lugares como México, Antillas y Centroamérica. Con ello, se demostraba un interés por parte de España no sólo de importar los modelos culturales y educativos más avanzados del extranjero, sino de exportar sus propias aportaciones a otros países con el fin de generar una clara retroalimentación, en su búsqueda de una modernización global.

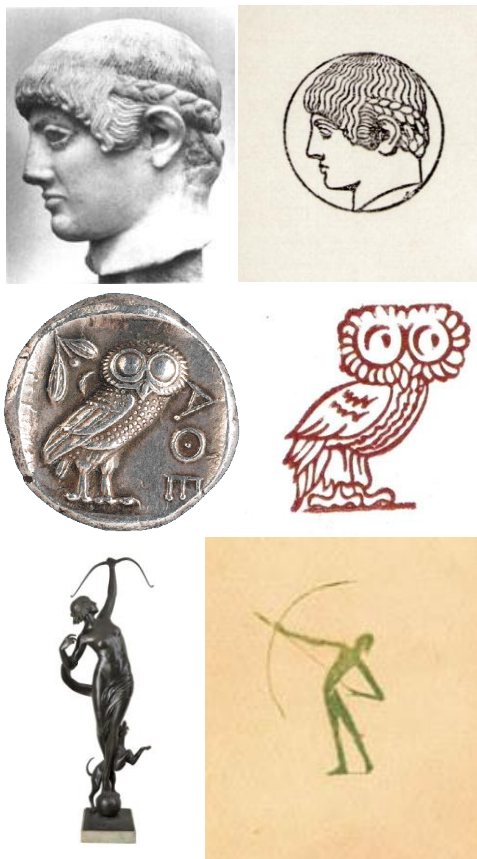
A la vez que se apostaba por la renovación, los nuevos proyectos desarrollados en el marco de la institución también buscaron la relación con la propia tradición cultural española. Así, por ejemplo, mientras se intentaba sacar a España de su aislamiento mediante la creación de la JAE en 1906 –cuyo fin era poner en contacto a los educadores con las pedagogías desarrolladas por las instituciones europeas más avanzadas– se incentivaba el interés por la cultura popular, proponiendo la recolección fragmentaria de parte de los elementos representativos de su legado –canciones e historias transmitidas oralmente, objetos artesanales, y otros elementos de la vida rural, etc.–. Esta recuperación del modelo cultural del pasado se vio fuertemente influido por la apuesta europea de ahondar en sus raíces históricas para construir a partir de ellas el futuro. Concretamente, los valores culturales presentes en la Antigua Grecia tuvieron un gran peso. Aunque previamente –concretamente desde el neoclasicismo winckelmaniano de finales del s. XVIII– existió una intención por recuperar la estética de esta época, las exitosas excavaciones arqueológicas realizadas en Delfos durante el s. XIX incentivaron un resurgimiento del arte preclásico griego (Lahuerta, 2010, p. 27); al mismo tiempo, se recuperó la importancia dada por el deporte en la Antigüedad, surgiendo la necesidad de concienciar a la sociedad de la importancia de la educación física, como complemento de la actividad intelectual en las élites, o fomentando su práctica en las masas. En 1896 tuvieron lugar las primeras Olimpiadas modernas en Atenas, resultado un ideal armónico que aunaba diferentes conceptos sobre el deporte pertenecientes al pasado y al presente en una celebración que dio gran importancia al elemento estético. Para la creación de esta fórmula, su organizador el Barón Pierre de Coubertin, adaptó el carácter espiritual de los Juegos de la Antigüedad a los Juegos Modernos. Coubertin buscó dotar a su celebración deportiva de una belleza estética y moralizante, sirviendo a una obra mayor: la reforma social en occidente (Ramírez Serrano, 2018, p. 131). En ello tuvo una gran importancia el binomio cuerpo/mente o deporte/arte, recuperado del filohelenismo. La mediación entre el concepto clásico del "uso/expresión del cuerpo y la expresión del entusiasmo que afectó a la burguesía europea del s. XIX del fortalecimiento y mejora del cuerpo" fueron esenciales (González Aja, 2005, p. 236), a la vez que la unión de lo deportivo con lo ceremonial, aludiendo al carácter ritual de los Festivales Olímpicos de la Antigüedad (Coubertin, 2011, p. 258). Coubertin entendía que el interés minoritario de la sociedad por el deporte podía hacerse mayoritario al dotarlo de una apariencia festiva, por lo que rodeó las demostraciones deportivas de una serie de espectáculos donde tuviesen cabida disciplinas como la danza, la literatura, la pintura, la escultura, el teatro o la música. El compendio de las diferentes artes se sumaba así como ingrediente final de la fórmula coubertiniana, que entendía las olimpiadas modernas como un compendio de conceptos: la celebración de un campeonato olímpico de gran envergadura, la evocación de la historia, una postura intelectual, ético-moral, una oda

a la juventud y un ennoblecimiento del deporte a través de las manifestaciones artísticas (Müller, 1995, p. 37). Una suma de elementos que podría poner en relación a las olimpiadas modernas con las exposiciones universales que tuvieron lugar en el mismo s. XIX como resumen de los diferentes avances acontecidos en las distintas disciplinas sociales y culturales durante la modernidad (Ramírez Serrano, 2018, p. 134). Para Coubertin, resultaba imprescindible educar en el arte ya desde la infancia "para embellecer la vida individual y perfeccionar la vida social" (Coubertin, 2011, p. 149). Su proyecto del *Pentatlón de las Musas* pretendía definir las categorías artísticas olímpicas, así como su función en esta celebración deportiva. Para ello, organizó una reunión donde invitaría a numerosos artistas (Brown, 1996) que trabajaron por dotar de un espíritu interdisciplinar a los juegos olímpicos modernos; entre sus propuestas, destaca la creación de un *Teatro del pueblo*, conformado por actores no profesionales que actuarían en un espacio teatral paralelo al estadio, representando espectáculos corales para masas al aire libre con raíces en la cultura popular. Todo ello dio lugar a una puesta en escena donde se fusionaron competiciones deportivas, representaciones dramáticas, demostraciones de gimnasia, bailes y cantos (Ramírez Serrano, 2018, p. 135). Todo ello quedaría entrelazado mediante la eurytμία, que afectaba tanto a los espectadores como a los intérpretes del espectáculo y que buscaba lograr la armonía mente/cuerpo a través del control del ritmo. De esta forma, "el científico" debía poder "convertirse en deportista" cuando quisiera (Bachmann, 1998, p. 24). Para ello, se aludía a la posibilidad de adaptar coreográficamente movimientos primarios presentes en todo individuo como "andar, correr, agacharse, saltar", y, por tanto, identificables por parte del público, de los deportistas y de los intérpretes o actores (Odom, 1998, pp. 594-97). Este tipo de coreografía estaría a su vez basada en la estética grecolatina, influyendo incluso en el vestuario de deportistas y bailarines, que recordarían al atletismo y a las danzas rituales de la Antigüedad.

Finalmente, Coubertin intentó mejorar la experiencia de los concursos olímpicos concretando jurados de gran nivel, conformados por nombres bien representativos de las disciplinas artísticas del s. XX. Autores de vanguardia como Béla Bartók, Igor Stravinsky, Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Paul Valéry e, incluso, un creador español como Manuel de Falla participaron en ellos (Bouchet, 2013, p. 29), participando incluso con su arte como parte del espectáculo. La compañía de ballets rusos participaría como parte de los espectáculos organizados para las olimpiadas, presentando la obra *Le train bleu*, en cuya creación participaron creadores como Darius Milhaud concibiendo la partitura o Pablo Picasso diseñando la escenografía y los decorados o Jean Cocteau escribiendo el libreto, que tendría como asuntos tratados deportes como el golf o el tenis (Bouchet, 2013, p. 33).

En la mezcla entre deporte, arte y recuperación de la cultura griega, Coubertin tuvo en la pedagogía inglesa contemporánea su principal referencia, de la que Coubertin era admirador como pedagogo. A su vez, en Inglaterra, la educación física había comenzado a implantarse en colegios y universidades. En España, la ILE propuso también aunar los conceptos de deporte y cultura, asociados tradicionalmente por la historia, buscando su introducción a través de la educación. El sistema educativo europeo que más se ajustaba a cada uno de estos elementos era el de los *colleges* ingleses, referencia de la ILE en la búsqueda de modelos pedagógicos avanzados. Buscando su imitación, la JAE creó los organismos de La Residencia de

Estudiantes (RDE) en 1910 y de la Residencia de Señoritas (RDS) en 1915. En el caso de la RDE, el modelo de estudiante ideal sería una mezcla de *caballero* español y *gentleman* inglés; es decir, un hidalgo del s. XX, cuyas cualidades se encontrasen en sintonía con las de la juventud europea, eliminándose aquellas otras derivadas de la anacrónica tradición española (Sánchez Vidal, 2004, p. 45). Para la configuración de este nuevo modelo de estudiante, acorde con el fomentado por las instituciones más avanzadas del mundo moderno, la RDE tendría como referente estético el mismo modelo usado por Europa: el imaginario del mundo clásico. Ello queda patente en la elección de la imagen de su emblema, bien representativa de aquel periodo histórico: la efigie del *Kouros* o *Efebo rubio*⁸⁷ (Fig. 173). Esta cabeza de mármol, realizada en el s. V. a. C. y descubierta en el Acrópolis en 1887, representa esa sangre joven y heroica a la que dicha institución formaría con la misión de reformar la sociedad a través de sus dotes físicas e intelectuales (Fig. 174). La nueva ornada de futuros Kouros, personificada en los estudiantes de dicha institución, quedaba dotada de la formación necesaria como promesa cultural del país (Lahuerta, 2010, pp. 28-30).



Figs. 173-178. Anónimo, Escultura ateniense de *Kouros* o *Efebo rubio*. s. V. a.C. Fernando Marco, Emblema de la Residencia de Estudiantes. 1913. Anónimo, Tetradracma. s. V a. C. Mauricio Amster, Emblema de *Revista de Occidente*. 1931. Anna Hyatt Huntington, *Diana Cazadora*. 1922. Anónimo, Emblema de la colección *El arquero*. Sin fecha.

No obstante, la efigie escogida como emblema para la RDE no fue el único fragmento o ruina recuperado de la antigüedad con el que liderar, desde un sentido simbólico, el tiempo nuevo de la modernidad. José Ortega y Gasset escogió como emblema de su *Revista de Occidente* la lechuza de Minerva. Palas Atenea,

⁸⁷ La elección de esta escultura como emblema de la Institución fue de Ricardo de Orueta, mientras que Fernando Marco se encargó de convertirla en el anagrama oficial (Lahuerta, 2010, p. 27).

reconvertida posteriormente a Minerva, representa con sus ojos abiertos y vivos la mirada penetrante de la lechuza, como atestigua su representación en el busto clásico. La actitud solitaria y nocturna caracteriza a este pájaro con los atributos presentes en la filosofía: sabiduría, especulación, contemplación, etc⁸⁸. Esta imagen, presente ya en monedas acuñadas en la Antigüedad como el tetradracma (Fig. 175), fue reinterpretada por Mauricio Amster, quien diseñó el emblema para la revista (Fig. 176). Así mismo, como fragmento icónico de su colección de libros *El arquero* (Fig. 178), Ortega se valió de la figura clásica del individuo apuntando con su arco, ideal orteguiano del ser humano en su inquietud vital, incansable arquero que apunta con su flecha –la vida– hacia lo más alto –lo profundo–⁸⁹. Su imagen mitológica clásica, trasladada a escultura, bien podría ser la Diana cazadora que presidiría los jardines de la Facultad de Filosofía, fundada por Ortega en la Universidad Complutense de Madrid. Creada por la escultora Anna Hyatt Huntington –mujer del fundador de la *Hispanic Society of America* de Nueva York–, su estilo art decó renueva su apariencia clásica para hacerla parecer más bien una *flapper girl* de los años veinte en que fue realizada (Fig. 177). Otra de sus esculturas, *Los portadores de la antorcha*, se encuentra también en esta universidad española y, al igual que el *Kouros*, representa a las nuevas generaciones de estudiantes que recogerán el testimonio de anteriores generaciones, actualizándolo según su época. Cada uno de estos logotipos podrían considerarse como acciones apropiacionistas, algunas de ellas como la primera previa a las efectuadas por creadores como Duchamp en Europa. Apropiarse de obras ajenas con el fin de constituir emblemas aparentemente "nuevos" por su aspecto llamativo o atractivo. Así, el pasado, recuperado e interpretado a través de sus ruinas, sería utilizado como referente mediante la apropiación de sus diferentes fragmentos, con el fin de construir el futuro.

Tanto la RDE como la RDS sirvieron como laboratorios donde hacer germinar ese progreso en manos de sus residentes. Allí, los jóvenes podían complementar su formación universitaria con la creación de un ambiente intelectual donde las diferentes disciplinas pudiesen cohabitar y retroalimentarse (Lahuerta, 2010, p. 6). Éste fue el caldo de cultivo donde pasaron sus años de formación las jóvenes promesas de la renovación cultural española, donde establecieron su amistad, pusieron en común sus proyectos individuales y los hicieron confluir generando otros grupales, convirtiendo su lugar de residencia en el escenario de reunión para la construcción de su nueva vanguardia. España, a imagen de las instituciones educativas de Gran Bretaña admiradas, contaría a partir de entonces con un "lugar de encuentro disciplinar" (Sánchez Vidal, 2004, p. 45). En este espacio, no sólo participó la nueva promoción de jóvenes residentes, sino también otras personas interesadas en esta regeneración cultural, procedentes de los diferentes ámbitos culturales españoles e incluso europeos. Éstos incentivaron con su ejemplo creador al grupo de residentes, y viceversa.

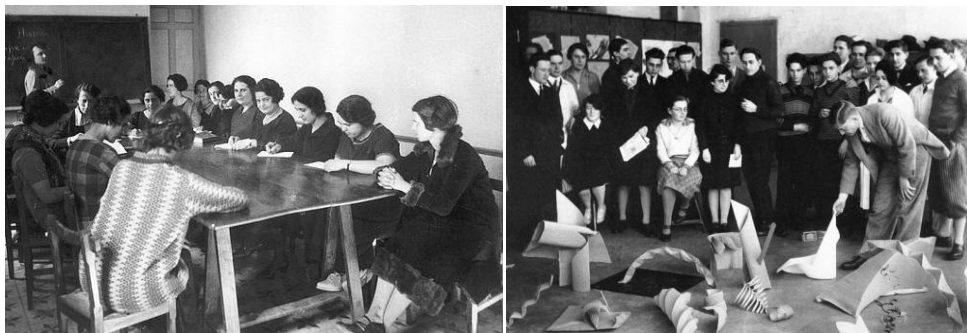
⁸⁸ Ortega relaciona los ojos abiertos del intelectual con los de la lechuza: "Sorprenderse, extrañarse, es comenzar a entender. Es el deporte y el lujo específico del intelectual. Por eso su gesto gremial consiste en mirar al mundo con los ojos dilatados por la extrañeza. Todo en el mundo es extraño y es maravilloso para unas pupilas bien abiertas. Esto, maravillarse, [...] lleva al intelectual por el mundo en perpetua embriaguez de visionario. Su atributo son los ojos en pasmo. Por eso los antiguos dieron a Minerva la lechuza, el pájaro con los ojos siempre deslumbrados" (Ortega, 1961, p. 36).

⁸⁹ Utilizando el símil del ideal "como un blanco" y de la existencia "como una flecha", Ortega recurre a la siguiente imagen aristotélica: "Busca el arquero con la mirada un blanco para sus flechas, ¿y no lo buscaremos para nuestras vidas?" (Ortega, 1964, p. 137).



Figs. 179-188. Theodore Lux Feininger, *Salto sobre la Bauhaus*. 1927. Anónimo, Partido de hockey en la RDS. 1932. Anónimo, Laboratorio Foster, en la RDS. Sin fecha. Anónimo, Marie Curie y su hija en la RDE. 1931. Theodore Lux Feininger, *Los miembros de la banda Bauhaus*. 1928. Anónimo, Fotografía de Óscar Esplá, Jorge Guillén y José Bergamín en la RDE. 1928. Anónimo, Biblioteca de un *college* de Manchester para mujeres. 1911. Anónimo, Estudiantes en la biblioteca de la RDS. Sin fecha. Anónimo, Fotografía de los miembros del Taller de Teatro Bauhaus en el techo de la Bauhaus. 1927-1928. Anónimo, Fotografía del montaje de *Historia de un soldado* de Igor Stravinsky en la RDE. 1931.

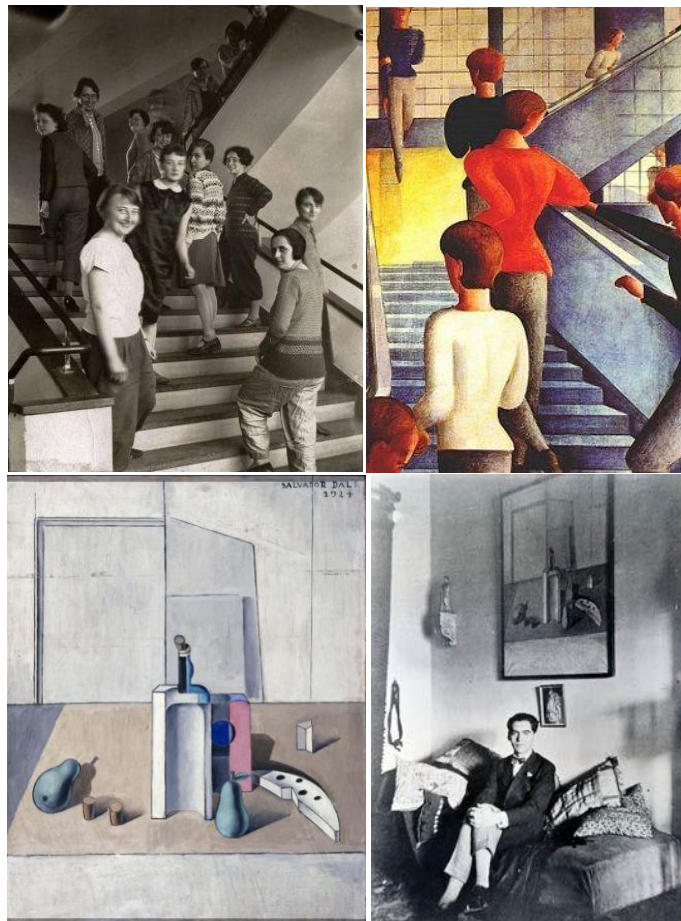
De esta forma, estudiantes como Salvador Dalí, Luis Buñuel, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pepín Bello o Severo Ochoa coincidieron en este espacio con figuras pertenecientes a generaciones anteriores, como Pedro Salinas, Manuel de Falla, Emilio Prados, Ramón Gómez de la Serna, José Ortega y Gasset, Rafael Barradas, Eugenio d'Ors, Óscar Esplá o Jorge Guillén. A su vez, todos ellos, representantes del panorama cultural español, tuvieron oportunidad de relacionarse con referentes clave de la modernidad estética y científica europea de entreguerras. Personalidades como Albert Einstein, Marie Curie, Paul Valéry, Gilbert K. Chesterton, Stravinsky, Henri Bergson o Le Corbusier, fueron invitados por la Sociedad de Cursos y Conferencias (Fig. 182). Gracias a ello, España pudo acceder a las enseñanzas de estos creadores, construyendo a través de cada uno de estos ejemplos un mapa fragmentario de lo que estaba aconteciendo culturalmente en Europa (Lahuerta, 2010, p. 5). Además, estos lugares de formación contaron con otras formas de dar a conocer los elementos clave de la modernidad. La ciencia, símbolo del progreso sin precedentes al que se encontraba asistiendo Europa, tuvo su propio "laboratorio" de creación en el ámbito de la educación española. La RDE contó con un laboratorio de Fisiología del sistema nervioso, creado por Santiago Ramón y Cajal, y otro de histopatología, dirigido por Pío del Río Hortega; a estos laboratorios de ciencia experimental hay que añadir otros de química o anatomía, además de los que posteriormente se crearon en la RDS (Fig. 181) (Mangini, 2012, p. 61). Asimismo, los diferentes saberes nuevos tuvieron también cabida en las bibliotecas de dichas instituciones; en ellas, los jóvenes residentes podían consultar ejemplares traducidos de algunos de los textos más importantes del pensamiento moderno (Figs. 185-186). La música y el teatro también ocuparon su espacio en estas instalaciones, contando la RDE con sala de conciertos y de representaciones escénicas (Figs. 184 y 188). El deporte hizo presencia de igual forma, a imagen de Europa y de sus instituciones educativas (Figs. 179-180).



Figs. 189-190. Anónimo, Fotografía de María de Maeztu impartiendo una clase en la Residencia de Señoritas. Sin fecha. Otto Umber, Josef Albers en una clase preliminar de la Escuela Bauhaus. 1928.

Una de ellas, la institución norteamericana *Institute for Girls in Spain*, asentada desde principios de s. XX en Madrid, cedió parte de sus instalaciones y de su profesorado con el fin de transmitir su metodología pedagógica, lo que sería clave en la existencia de la RDS. Creada a imagen de la Residencia de Estudiantes, buscaría fomentar la educación superior de la mujer y su justa igualdad en derechos sociales. De alguna forma, esta fórmula pedagógica genuinamente española fue poco a poco consiguiendo su semejanza con aquellas instituciones europeas que trataba de emular en su afán de modernización (Fig. 189). De entre ellas, cabe citar aquellas inglesas que adoptaron el sistema Oxbridge, donde alumnos y profesores convivían en un ambiente interdisciplinario (Mangini, 2012, p. 61). De ello se beneficiaron también

instituciones con pedagogía de vanguardia de otros países como la alemana Escuela de la Bauhaus (Fig. 190). Fundada en Alemania en 1919 y clausurada en 1933, destacó por sus innovadoras fórmulas educativas y por la búsqueda del equilibrio entre diferentes corrientes aparentemente opuestas con el fin de lograr una regeneración cultural y social sin precedentes (Wick, 1986, pp. 19-34).



Figs. 191-194. Theodore Lux Feininger, *Alumnas en las escaleras de la Bauhaus*. 1927. Oskar Schlemmer, *Escalera de la Bauhaus*. 1932. Salvador Dalí, *Naturaleza muerta*. 1924. Anónimo, Fotografía de Federico García Lorca en su habitación, con *Naturaleza muerta* de Salvador Dalí colgada. 1925.

Elementos como la retroalimentación entre distintas disciplinas, el papel de los representantes de la cultura europea como formadores o "educadores" de las nuevas generaciones, o la relación de la estética con la educación así como con todos los ámbitos de la vida podrían relacionarse con el ambiente surgido dentro de los ámbitos fomentados por la ILE. De esta forma, futuros escritores como Federico García Lorca podrían relacionarse con prometedores pintores con Salvador Dalí. De su contacto surgirían transferencias, como la *Naturaleza muerta* pintada por Dalí en la RDE bajo la influencia del Realismo Mágico o Nueva Objetividad (Fig. 193), que Lorca acabaría colgando en su habitación de estudiante (Fig. 194). Además, las actividades promovidas en las diferentes dependencias de la RDE animaban a los jóvenes residentes a tomar parte activa en ellas, como sucedería en la Bauhaus. Como creador y profesor, Oskar Schlemmer propuso diferentes actividades en las aulas a través de las que fomentar a sus alumnos a participar en la modernización cultural que él y otros autores de su generación estaban llevando a cabo en esta época. Su *Ballet Triádico* es un ejemplo de ello. Schlemmer se retroalimentó de la atmósfera generada

por sus alumnos en la escuela (Fig. 191), integrándola dentro de sus preceptos estéticos; ello lo demuestra su obra *Escalera de la Bauhaus* (Fig. 192), donde los estudiantes aparecen adaptados al canon anatómico propuesto por Schlemmer.

Algunos de los futuros y más reconocidos creadores españoles de vanguardia, por entonces en su etapa de formación, comenzaron a elaborar en este contexto sus primeras acciones creativas; éstos, podrían considerarse prólogo de lo que acabaría convirtiéndose en su labor creadora de madurez. Dichos ensayos sucedieron durante sus encuentros íntimos dentro de las diferentes estancias de la Residencia, así como en las actividades que ellos mismos organizaron en la misma y fuera de ella y de las que dejaron constancia en escritos, fotografías y rememoraciones posteriores. Mediante la reunión de todo este material podría constituirse el mosaico o *background* con que desentrañar las características de la joven creación española, integrada dentro de la conocida como Generación del 27.



Figs. 195-197. Anónimo, Buñuel boxeando en la RDE. 1921. Salvador Dalí, Dalí bailando *charlestón*. Cartacollage enviada a Lorca. 1927. Anónimo, Banquete en honor de Ramón Gómez de la Serna. A su izquierda, Luis Buñuel. 1923.

A través de estos conciliábulos se conformará la imagen definitiva de la vanguardia peninsular entre los años veinte y treinta del pasado siglo; su configuración vino dada por los elementos que este grupo de creadores tomó como referencia del arte nuevo europeo. Utilizando el componente lúdico como acicate, se llegó en algunos casos a adoptar una actitud performática, a imagen de vanguardias como la futurista o la dadaísta, cuyos fragmentos innovadores fueron aprendidos a través de creadores españoles que previamente los asimilaron y tradujeron en sus propias acciones. Todos ellos tuvieron en común su entusiasmo por la vida cultural madrileña, a través de la cual se impregnaron de los diferentes elementos representativos de la modernidad y de la vanguardia: las novedades científicas y tecnológicas, los nuevos medios de transporte, la sociedad de masas, el cinematógrafo y el teatro renovador, el deporte (Fig. 195), la moda, la música moderna y las sesiones de *jazz* (Fig. 196), las

sesiones de hipnotismo y, sobre todo, las reuniones o tertulias. Sería este escenario el medio principal de aprendizaje y transferencia de estos elementos iconoclastas europeos⁹⁰. Así por ejemplo, cabe citar los gestos de vanguardia adoptados por los integrantes del ultraísmo e incluso, previamente, por Ramón Gómez de la Serna. Las reuniones que éste organizaba en su Café de Pombo fueron uno de los canales principales a través de los cuales se tendría contacto exterior con la vanguardia (Fig. 197). Ramón era considerado uno de los principales embajadores del nuevo arte en España, por lo que su gran personalidad y conocimiento en esta materia influyó en los mundos personales de cada uno de los jóvenes creadores; a la vez, éstos inspiraron con sus nuevas ideas al autor de las greguerías⁹¹. Esta relación, que daría lugar incluso a proyectos comunes⁹², sugeriría la organización de tertulias en las habitaciones de la RDE (Fig. 199).



Figs. 198-201. Anónimo, Estudiantes de la Bauhaus. 1928. Anónimo, Louis Eaton-Daniel, Juan Centeno, Federico García Lorca, Emilio Prados y Pepín Bello en una habitación de la RDE. 1924. Federico García Lorca, *La desesperación del te*. 1918. Salvador Dalí, Manuscrito *En el cuarto número 3 de la Residencia de Estudiantes. Conciliábulo de un grupo de vanguardia*. 1927.

Organizadas por Federico García Lorca, llegaron a convertirse en originales rituales, como *La Cofradía de la perdiz* o la conocida como *Ceremonia del té*. En el primer tipo de reunión, Lorca aceptaba a los integrantes o "cofrades" de su grupo obsequiándoles con un limón rociado con azucarillos, invitándoles a reunirse los sábados para comer perdiz escabechada y realizar actividades o juegos como los creados por Ramón en su Pombo; éstos, iban desde recorrer por las noches las estancias y pasillos de la Residencia buscando como cofrades "imágenes móviles vestidas de blanco", hasta la creación de "anaglifos" o pequeños poemas –al parecer,

⁹⁰ Buñuel practicó deportes como el salto de pértiga o el boxeo; igualmente se aficionó a la música moderna adquiriendo un gramófono, aprendiendo a tocar el banjo o asistiendo a sesiones de jazz. La atención por la nueva música también queda patente en Dalí o Lorca, al igual que el cine o el teatro de vanguardia. La influencia que todos ellos tendrán de la moda queda reflejado en su elegante vestuario, mientras que el elemento científico y tecnológico también está presente en todos ellos. Junto con Pepín Bello, acudirán también a las principales tertulias madrileñas (Mangini, 2012, pp. 60-71).

⁹¹ Igual que las enseñanzas de Ramón tuvieron gran influencia en Dalí, Buñuel o Lorca, la personalidad de estos despertó en el escritor su interés, dejando huella de su contacto con cada uno en sus escritos.

⁹² Ramón llegó a encargarle a Buñuel la adaptación fílmica de su guión *Chiffres* (Sánchez, 2015, p. 96).

inspirados por la influencia de Apollinaire⁹³ – constituidos por tres sustantivos, uno de los cuales tenía que ser "gallina", mientras que el último debía de poseer unas "condiciones fonéticas impresionantes por lo inesperado". En las segundas reuniones sus participantes seguían la costumbre de tomar un plato y una taza para beber té en grandes cantidades, invadir la habitación de humo de tabaco y narrar sucesos y anécdotas humorísticas. Lo "cursi" o "patoso" era criticado e incluso Lorca leía algunos fragmentos de sus obras (Martínez Nadal, 1998, p. 72). De ello se conservan testimonios fotográficos e incluso dibujísticos, como la ilustración realizada por Lorca *La desesperación del te* (Fig.200).

Además de testimonios pictóricos como éste, cabe citar otros literarios, como el manuscrito titulado *En el cuarto número 3 de la Residencia de Estudiantes. Conciliábulo de un grupo de vanguardia* (Fig. 201). Realizado por Dalí, trata de reflejar el ambiente de estas reuniones amistosas, donde se ponían en común las inquietudes creativas de cada uno de los participantes. Dalí dotó a esta recreación de un aire caricaturesco, parodiando el pensamiento intelectual colectivo donde la modernidad se encontraría claramente presente. En él se pueden advertir fragmentos de las diferentes influencias estéticas europeas: la poesía simbolista de Verlaine, la ruptura con ese pasado de la mano de Marinetti o el papel de Guillermo de Torre en la difusión de la nueva vanguardia. Aunque el estilo literario del texto recuerda al de los manifiestos de Marinetti –por entonces Dalí se había sentido influido por el futurismo– su lenguaje teatral podría más bien identificarse con un formato escénico⁹⁴. En el texto figuran como tertulianos Luis Buñuel y Federico García Lorca, con los que Dalí conformó el tridente de vanguardia español más célebre. El tercer personaje es Guillermo de Torre, que posee el texto más extenso. Su inclusión en el texto se debe a la importancia que éste tuvo en la introducción de las vanguardias europeas en España. Dalí elogió la labor de este creador, capaz de recorrer todas las etapas poéticas desde Rimbaud al dadaísmo, considerándole por ello "nuestro equivalente de Marinetti" (Sánchez Vidal, 2015, pp. 97-98). A pesar de que Dalí no aparece como personaje en esta tertulia ficticia, su voz o pensamiento estético se encuentra presente en las ideas de De Torre, Buñuel e incluso del propio Marinetti, las cuales quedan confrontadas, por su modernidad, con la defensa que el personaje de Lorca hace de un arte que ellos consideran decadente⁹⁵. La convivencia de estas dos percepciones

⁹³ Fue Moreno Villa quien situó el origen del "anaglifo" en la poética de Apollinaire, del cual se tuvo noticia por aquella época a través de la Residencia de Estudiantes (Moreno Villa, 1944, p. 113).

⁹⁴ El carácter teatral del texto queda patente en el empleo de acotaciones y en el uso del diálogo, siendo iniciada cada voz tras los dos puntos que siguen al nombre del personaje.

⁹⁵ Al prorrumpir en escena, el personaje de De Torre exclama "jodío universal para la luna!" y cita a Marinetti como el autor de la misma, definiendo ese rechazo de la vanguardia hacia cualquier elemento que recuerde una sensibilidad pasada, propia de la tradición. En su libro *Literaturas europeas de vanguardia* define a la generación de 1914, "formada por una cohorte de poetas apersonales que agravaron la agonía del ciclo modernista, agotando sus ubres exhaustas y topificando hasta el hastío sus temas distintivos: reminiscencias verlenianas del simbolismo francés, delicuescente sentimentalismo lunar" (Torre, 2001, pp. 39-40). La imagen de una nube atravesando la luna en la noche fue utilizada por Buñuel y Dalí en *Un perro andaluz*, destruyendo cualquier sugerencia de belleza estética al buscar su paralelismo formal con un ojo cortado por una navaja. Ese mismo año, influido por el cine de Dalí y Buñuel, Lorca realiza el guión cinematográfico surrealista *Viaje a la luna*, título que recuerda al film de George Méliès *Le Voyage dans la Lune* (Sánchez Vidal, 2015, p. 99). En sus imágenes se aprecian guiños de la influencia de *Un perro andaluz*. Así mismo, Lorca firma un texto inconcluso previo al *Conciliábulo* de Dalí, titulado *Diálogo con Luis Buñuel*; en él, alude a unas "largas nubes dormidas" que recuerdan la imagen de la nube y la luna del film de Dalí y Buñuel, del mismo modo que establecen un paralelismo con las nubes pictóricas dalinianas del *Retrato de Luis Buñuel*. Éstas, parecen amenazar al ojo derecho del cineasta retratado, anticipándose a la futura película (Sánchez Vidal, 2015, pp. 98-99).

artísticas tan diferenciadas en esta atmósfera teatral –por un lado, aquella heredera del simbolismo, elegida para la descripción del escenario⁹⁶ y como representación del pensamiento estético lorquiano⁹⁷; por otra, aquella vanguardista, la cual queda personificada en De Torre⁹⁸– parecen reflejar la paradójica situación de la cultura española del momento, todavía fuertemente influida por el s. XIX y recelosa de ese nuevo arte fuertemente defendido por un grupo de creadores rupturistas con esta concepción más tradicional. Lorca, a caballo entre estos dos mundos, representa este afán integrador de tradición y modernidad, mientras que Dalí se muestra como defensor a ultranza de la vanguardia y fuertemente crítico con el arte anterior⁹⁹.

Además de los estancias privadas de los estudiantes, las reuniones culturales llegaron a otros espacios de la RDE, participando otros creadores españoles ajenos a la institución aunque relacionados con ella. De estos encuentros cabe citar los musicales, organizados por Federico García Lorca, Jorge Guillén u Óscar Esplá (García Gallardo, 2010, p. 75). A ellos acudieron otros músicos como los hermanos Halffter, así como creadores de otras disciplinas como el poeta, crítico musical e intérprete aficionado de piano Gerardo Diego, Rafael Alberti o José Moreno Villa (Fig. 201). De estos encuentros surgieron proyectos comunes¹⁰⁰, aunque sin duda el protagonista de la mayoría de ellos fue el propio Lorca, que deleitaría a los asistentes interpretando al piano o a la guitarra obras de compositores célebres o canciones populares, llegando a leer a primera vista o a interpretar improvisaciones propias. De ello dieron cuenta los testimonios biográficos de Guillén¹⁰¹ y Moreno Villa¹⁰².

⁹⁶ Dalí recurre a elementos poéticos cuya lírica preciosista remite a la construcción de imágenes propia de la estética decimonónica: por un lado, detallando los elementos atmosféricos de lluvia y atardecer, externos a la habitación; por otro lado, aludiendo a los del entorno construido por los personajes, siguiendo pautas de poeta simbolista: una habitación inundada iluminada de luz cálida y plagada de humo de tabaco, donde se está hirviendo te (Lahuerta, 2010, p. 49).

⁹⁷ Dalí define el personaje de Lorca atribuyéndole un gusto estético personal relacionado con la tradición decimonónica. El poeta se compadece de Buñuel cuando éste reniega de toda sensibilidad, la cual puede ser incentivada, según Lorca, por un compendio de elementos tópicos simbolistas: los lirios del canal, el claro de luna, los versos de Verlaine... Todo ello lo describe despectivamente por Buñuel como "literatura".

⁹⁸ De Torre parece hablar por boca de Marinetti, cuyo Manifiesto futurista pudo inspirar la estructura del manuscrito daliniano. A su entrada, considera a Lorca y a Buñuel como "indignos hijos del año 1923", criticando una poética en nada acorde con los nuevos tiempos de aviones y máquinas, donde "los motores de explosión suenan mejor que los endecasílabos". Esta afirmación, recuerda a la comparación de la Victoria de Samotracia con la de un automóvil de Marinetti, como el autobús con el que De Torre quiere obsequiar a Lorca y Buñuel con el fin de que allí celebren sus tertulias. Antes de marcharse, De Torre les deja unos "manifiestos", que sin duda contendrán la exaltada defensa del universo marinettiano.

⁹⁹ De la estrecha relación mantenida entre Lorca y Dalí surgieron fuertes enfrentamientos en este sentido, lo que seguramente sirvió de acicate en la elaboración de este texto.

¹⁰⁰ Esplá entabló amistad con Alberti durante estas reuniones musicales, musicalizando algunos de sus poemas en obras como *Cinco canciones playeras* o animándole a escribir teatro. Fruto de estas propuestas crearon el proyecto escénico *La pájara pinta*. Asimismo, los hermanos Halffter pusieron música a poemas de *Marinero en tierra*, mientras Alberti les encargó la partitura de su obra teatral *El colorín colorado*. Dalí ilustró de la partitura de Ernesto Halffter *Marche joyeuse*.

¹⁰¹ Jorge Guillén destacó de Lorca su talento como músico: "De su piano surgían la interpretación fiel o estupendas imitaciones que implicaban conocimiento y crítica. A petición de alguno que proponía un nombre tocaba trozos no recordados sino inventados, con el inconfundible estilo del modelo" (Martín Moreno, 2010, p. 65).

¹⁰² José Moreno Villa refirió a la particular personalidad de Lorca: "Nos reuníamos en el salón de conferencias o en alguno de nuestros cuartos. En el salón estaba el piano; en el cuarto la guitarra. Federico se sentaba al piano como un maestro con pleno dominio. No importaba que entre pieza y pieza hiciera chistes y diabluras como un chico; recobraba el dominio en cuanto depositaba las yemas de los dedos sobre las teclas. Tal vez la fascinación que producía era debida a la conjunción feliz de lo culto y lo popular, lo primario, infantil y fresco, entrelazado con lo reflexivo y riguroso. [...] Federico era un alma musical de nacimiento, de raíz, de herencia milenaria. Daba la impresión de que manaba música, de que

Fuera del marco de la RDE, los jóvenes creadores españoles encontraron otros escenarios en los que reunirse y concebir nuevas acciones de vanguardia. Éste sería el caso de la fundación de la orden de caballería secreta que algunos residentes como Federico García Lorca, Luis Buñuel, Salvador Dalí o Pepín Bello llevaron a cabo durante sus escapadas a Toledo.



Figs. 202-203. Anónimo, Pepín Bello, José Moreno Villa, Luis Buñuel y Salvador Dalí conformando "La Orden de Toledo". 1924. Anónimo, Federico García Lorca y Luis Buñuel interpretando *Don Juan Tenorio* en la RDE. 1920.

La belleza y el ambiente anacrónico de la ciudad¹⁰³ les hizo elegir la Posada de la Sangre como lugar de alojamiento y la Venta de Aires como espacio donde comer y charlar. Fue allí donde Luis Buñuel concibió la idea de crear *La Orden de Toledo* (Fig. 202) tras "tener una visión"¹⁰⁴. Él mismo se nombrará condestable de la "orden", a la vez que se crearán otros cargos con los que nombrar al resto de sus miembros. Como "miembros fundadores", "caballeros", "escuderos" e "invitados de los escuderos" –o, rizando todavía más el rizo, "jefe de invitados de escuderos"–, figurarían los nombres de Federico García Lorca, Rafael Alberti, María Teresa León, Salvador Dalí, Ana María Custodio, René Crevel o José Moreno Villa. Entre las reglas de dicha "Orden" estaban "amar a Toledo sin reserva", emborracharse por lo menos durante toda una noche" y "vagar por las calles", disponiéndose a "vivir las más inolvidables experiencias". Estas aventuras, presididas por la nocturnidad, la embriaguez y el azar, fueron relatadas por el propio Buñuel con un aire entre mágico por extraño y onírico, determinando el imaginario del futuro cineasta¹⁰⁵. El surrealismo representó la referencia por excelencia del creador español, a lo que habría que añadir los elementos lúdicos y performáticos, concretados en el gusto por lo teatral y por los disfraces. Esta actitud, presente en la citada "ceremonia del té", llegará al ámbito

todo era música en su persona. Aquí radicaba su poder, su secreto fascinador" (Valverde, 1998).

¹⁰³ Buñuel, en sus memorias, relata el descubrimiento de Toledo durante un viaje en compañía del filólogo Solalinde en 1921 (Buñuel, 1982, p. 72).

¹⁰⁴ Buñuel tendrá esa visión en estado de embriaguez, mientras paseaba por el claustro gótico de la catedral: "De pronto, oigo cantar miles de pájaros y algo me dice que debo entrar inmediatamente en los Carmelitas, no para hacerme fraile, sino para robar la caja del convento. me voy al convento, el portero me abre la puerta y viene un fraile. Le hablo de mi súbito y ferviente deseo de hacerme carmelita. Él, que sin duda ha notado el olor a vino, me acompaña a la puerta. Al día siguiente tomé la decisión de fundar la "Orden de Toledo" (Buñuel, 1982, p. 73).

¹⁰⁵ La leyenda toledana de Bécquer *El beso*, en la que la estatua de un caballero cobra vida, figura en *El fantasma de la libertad*; En *Tristana*, hacen presencia los campanarios de Toledo así como la estatua yacente del cardenal Tavera realizada por Berruguete para la Catedral, de la que Buñuel destacó su "imagen fija de la muerte": sus "mejillas pálidas y hundidas [...] una o dos horas antes de que empezara la putrefacción (Buñuel, 1982, p. 73).

escénico con la representación de diversas obras en la Residencia, como *Don Juan Tenorio*, en la que se ataviaron con vestimentas de época (Fig. 203).

De cada uno de estos actos queda testimonio fotográfico (Buñuel, 1982, p. 67), lo que sitúa a dichas instantáneas en un plano similar a las realizadas en la *Bauhaus* con el fin de registrar las actividades que en ella tenían lugar. Los juegos o las acciones artísticas llevadas a cabo en la escuela entre profesores y alumnos quedaron retratadas en diferentes imágenes fotográficas. Tanto a unos como a otros les uniría la idea de emplear la nueva herramienta técnica inventada en el contexto de la modernidad con la intención de immortalizar sus improvisaciones creativas. El arte fotográfico alcanzará su democratización durante este periodo, extendiéndose popularmente su práctica con fines comerciales.

Otro elemento de vanguardia presente en este *collage* fragmentario español será la colaboración de sus jóvenes creadores en plataformas de difusión para el nuevo arte. Los miembros de los "ismos" históricos se valieron de diferentes plataformas gráficas existentes o creadas por ellos mismos a través de las que dar a conocer sus innovadoras propuestas a la sociedad; así, el cubismo y el futurismo se dieron a conocer a través de diarios como *Le Journal*, *Le Matin* o *Le Figaro*, el dadaísmo fundó su revista *Dada*, el expresionismo *Der Sturm*, la *Scuola metafísica Valori Plastici*, el surrealismo, *La Révolution Surréaliste* o el purismo de *L'Esprit Nouveau*; los elementos conformadores de esta última tuvieron sin duda gran influencia como "fuente no revelada" de "ideas nuevas" en la conformación de la identidad de una revista considerada como el formato de divulgación más importante de los principales fragmentos estéticos europeos importados por los jóvenes creadores españoles de vanguardia: *La Gaceta Literaria* (Fig. 204). Ernesto Giménez Caballero, figura fundamental para el desarrollo creativo de los jóvenes residentes, fundaría *La Gaceta Literaria* con el fin de dar cabida en España a las nuevas tendencias culturales de la modernidad; el año de creación, 1927, es representativo de esta intención, pues fue el mismo en que sus jóvenes colaboradores se conformaron como grupo, por lo que históricamente se conocen como *Generación del 27*¹⁰⁶. Aunque en los medios de difusión de la vanguardia conocidos hasta entonces en España –el *Prometeo* de Ramón o las publicaciones del movimiento ultraísta– apenas se citaba *L'Esprit Nouveau*, "su discurso aparecía por todas partes" (Fig. 205). En la propia *Gaceta Literaria* se comparaba un hangar de dirigibles con el Partenón, se hablaba de "casas jardín", se proyectaban iglesias de hormigón armado o para ser moderno se refería a San Cristóbal, "patrón de los automovilistas" (García Hernández, 1997, pp. 69-70). Todas estas "cosas modernas" tenían sin duda reminiscencias de aquellos fragmentos de la revista de vanguardia francesa. Además, algunos colaboradores de ésta serían creadores españoles ligados a la vanguardia como Gerardo Diego, Juan Gris –quien incluiría a El Greco como fragmento estético español apropiado por Cézanne en su arte de vanguardia–, o Guillermo de Torre. Éste, al trabajar con Huidobro en la revista francesa, quedó influido por él en la concepción teórica del nuevo arte, importando estas ideas a España incluyéndolas en *La Gaceta Literaria*, de la que sería secretario (Ramos, 2010, p. 117). Como dijo Ortega en el primer número de la revista, esta publicación debía definir su espíritu "excluyendo toda exclusión" (Giménez Caballero, 1979, p. 54) o, lo que es lo mismo, dando cabida a todas las perspectivas posibles. Y,

¹⁰⁶ La denominación *Generación del 27* la acuñó en 1948 Dámaso Alonso (Sánchez Vidal, 2015, p. 104).

para ello, la mejor manera sería apuntar hacia Europa y a su cultura, conformada por multitud de puntos de vista, de renovadas visiones, de innovadoras propuestas. Había que promocionar la "cultura de consenso de los felices años 20" o, lo que es lo mismo, "importar" en esta publicación los diferentes "productos" representativos de la realidad europea, como "el *charlestón*, las fiestas populares, el circo, el *star-system* hollywoodiense y los deportes" (Huerta Bravo, 2018, p. 576). Una condensación de elementos bien dispares que en otro contexto podría considerarse incluso "kitsch", pero en los que se condensaba el espíritu cosmopolita de sus participantes. Si "la regeneración de España consistía en su europeización" mediante un "fermento" autóctono, Caballero renovaría la cultura española aderezándola "con un entrañable y genesiaco europeizamiento" (Giménez Caballero, 1979, p. 54). La Gaceta "festejaba los mecanismos de producción sensitiva de la sociedad de consumo" europea (Huerta Bravo, 2018, p. 576).



Fig. 204-205. Ernesto Giménez Caballero, Portada de *La Gaceta Literaria* Nº 11 con el anuncio del Centenario de Góngora. 1927. Le Corbusier y Amédée Ozenfant, Portada del Nº 1 de la revista *L'Esprit Nouveau*. 1920.

Creador de obras literarias y gráficas rompedoras, Caballero se dejó llevar por su "talante novedoso" y su "dinamismo alegre e irracionalista" con el fin de dar voz a los jóvenes creadores españoles que buscaban desarrollar un nuevo arte en su país¹⁰⁷. Su publicación quincenal con formato de periódico se mantuvo activa durante cinco años, en los cuales fue difundido gran parte del material realizado por este grupo de creadores: escritos, dibujos y correspondencia de vanguardia realizada durante esta época fue reunida de forma fragmentaria a través de los diferentes números de la revista. La conjunción de cada uno de estos elementos conformaría un panorama que demostraría el interés de los jóvenes residentes por otros ámbitos diferentes a los de sus disciplinas o preferencias. Por ejemplo, Buñuel concibió poemas, ensayos cinematográficos y obras teatrales influido por estas experiencias grupales¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Caballero justifica de este modo la fundación de su revista: "En otros tiempos pudo ser menos urgente un periódico de las letras porque la vida literaria era menos numerosa, menos varia de direcciones, entrelazamientos y heterogeneidades. Hoy el público y los mismos escritores andan perdidos en medio de la selva impresa ejercitando un vago robinsonismo" (Baker, 1975, p. 16).

¹⁰⁸ La pertenencia de Buñuel a la "peña de poetas ultraístas", le llevó a experimentar con la poesía, del mismo modo que su afición hacia el cine le hizo escribir sobre el séptimo arte en *La Gaceta Literaria*. Además, su participación en obras teatrales como *Don Juan Tenorio* le influyó en la concepción de una pieza teatral, junto a Pepín Bello, titulada *Hamlet* (Buñuel y Bello, 2003, pp. 76-77).

Cada uno de estos elementos, incorporados por los jóvenes creadores españoles en la conformación de su vanguardia, serían sumados a otros de carácter autobiográfico o a aquellos obtenidos de la tradición cultural española, conformando una "constitución heterogénea de elementos populares" que darían cuenta de "la hegemonía social en la esfera pública moderna". Por último, en esta masa heterogénea de referencias habría que incluir también aquellos factores globales de los que dependerían relacionados con la relatividad histórica y social: los "avances tecnológicos, cambios institucionales, migraciones masivas y enormes transformaciones de la subjetividad" acontecidos a principios del s. XX (Huerta Bravo, 2018, p. 561). La forma en que estos fragmentos de modernidad eclosionarían en la propia cultura española, inaugurando la vanguardia colectiva de estos jóvenes creadores, sería a través de la que se considera como presentación pública de este grupo cohesionado: la celebración del tricentenario de la muerte de Luis de Góngora, en Sevilla. Pepín Bello se encargó de inmortalizar al grupo en la emblemática fotografía realizada en el Ateneo, donde figuran creadores como Federico García Lorca, Rafael Alberti, Jorge Guillén, José Bergamín o Gerardo Diego. Cada uno supo aportar sus propias piezas de vanguardia en el citado homenaje, el cual se encontró por otra parte plagado de elementos iconoclastas contrarios a la tradición literaria española personificada por el propio Góngora. Algunas de estas *performances* fueron, por ejemplo, la celebración de una misa en honor de Góngora en la que estos creadores se sentaron en primera fila vestidos de luto, la escenificación fingida de quema de libros de enemigos literarios de Góngora como Lope o Quevedo, o la decoración de los muros de la Real Academia de la Lengua con "indelebles guirnalda de ácido úrico" (Alberti, 2005, pp. 274-275). En el acto de celebración, se produjo una gran colaboración interdisciplinar por parte de estos creadores, que contribuyeron en el homenaje creando diferentes obras innovadoras desde los ámbitos literario, plástico o musical (Torres Clemente, 2010, p. 80).

Pero, sin duda, fueron las figuras de Dalí y Lorca las que sacaron un mayor partido a estas primeras incursiones de vanguardia, generando una serie de personalísimos imaginarios que, puestos en común, edificaron las primeras piedras consistentes de la vanguardia española. Su conocimiento y rigurosa aplicación de las nuevas teorías estéticas surgidas en el arte europeo –las cuales llamaron la atención de ambos creadores, influyéndoles en sus trayectorias– hicieron de sus trabajos no sólo las primeras experimentaciones que dieron inicio a su obra posterior, sino la cimentación de un arte inspirado en fragmentos procedentes de la modernidad y traducidos a un lenguaje de carácter inconfundiblemente español (Santos Torroella, 1998, p. 13). Tanto uno como otro, además de participar en *La Gaceta Literaria* publicando su obra gráfica y realizando diversos ensayos estéticos, mantuvieron una intensa correspondencia a través de la cual supieron transmitirse sus afinidades estéticas. Éstas darán lugar a tres universos plásticos: los putrefactos –originado por el rechazo hacia todo pensamiento conservador ajeno al nuevo arte–, la estética fisiológica –influida por las ilustraciones científicas presentes en los dibujos de Santiago Ramón y Cajal y en las experimentaciones de vanguardia europeas–, y San Sebastián –creado con el fin de personalizar en la figura simbólica del santo los preceptos de la nueva estética propuesta por ambos creadores–. Todas estas piezas conformarán un corpus de vanguardia español que quedará contenido en *gallo*, la revista fundada por Lorca a imagen de las revistas de vanguardia europeas.

Esta serie de trabajos realizados por dicha pareja de creadores constituirán, por encima de otros realizados por otros de sus compañeros residentes, el primer material inaugural de la vanguardia española, ya plenamente conocedora de la complejidad del nuevo arte que estaba terminándose de perfilar en Europa, cada uno de cuyos "ismos" se encontraban prácticamente clausurados.

10. La mujer como constructo patriarcal en la tradición artística. La modernidad como cambio de paradigma: las creadoras de vanguardia y la construcción de su identidad

Uno de los elementos clave que construyeron la apariencia del s. XX, equiparable en importancia a su "forma fragmentada" o al cubismo, fue el protagonismo de la mujer, su emancipación y sus progresos sociales (Palacios, 2010, p. 343). Aunque la reivindicación de igualdad de la mujer respecto del hombre ha sido constante a lo largo de la historia, con diferentes y nutridas manifestaciones¹⁰⁹, la etapa de la modernidad está considerada como la época en la que tuvo lugar la primera ola feminista. Ésta estuvo favorecida en parte a elementos del nuevo mundo como el progreso industrial, tecnológico o los conflictos bélicos¹¹⁰. Sin embargo, la mentalidad de la sociedad moderna tenía como semillero la transmisión de un modelo misógino creado por el hombre, el cual llegó a perpetuarse incluso en un ámbito aparentemente progresista como el de la vanguardia artística. De este ámbito han sido citados diferentes ejemplos, como la mirada objetualizada hacia la imagen de la mujer por parte de pensadores como Ors, Borges, De Torre o Bellmer, quienes consideraron el cuerpo femenino como un tema estético o erótico más con el que defender o burlarse de la tradición artística, entendiéndolo como mero objeto manipulable. Ésta mirada era reflejo de un pensamiento común, expuesto por un nutrido grupo de creadores de vanguardia, cuyos afanes progresistas dejarían de ser avanzados para quedar

¹⁰⁹ Se conocen casos como el de la reina-faraón Hatshepsut en el Antiguo Egipto o el de Hipatia en el s. V en Alejandría. La primera fue borrada de la historia por su sucesor, mientras que la segunda fue ejecutada por resultar incómoda como intelectual para los diferentes líderes políticos y religiosos. En la Edad Media, algunas mujeres fueron acusadas de brujería por rebelarse frente a normas sociales que coartaban su independencia y libertad (Blazquez, 2011, p. 25). En el s. XVIII la nueva mentalidad ilustrada produce los primeros precedentes de corrientes feministas, que criticaron la represión de la mujer por parte de una sociedad eminentemente patriarcal. Las ilustradas que integraban estos movimientos sociales eran conscientes de la situación de desigualdad de su género simplemente por su condición de mujeres. En 1792 Mary Wollstonecraft, filósofa, escritora y madre de Mary Shelley, concibió el primer tratado feminista: *Vindicación de los derechos de la mujer*. Éste, desmiente la concepción cultural de la mujer como ser inferior al hombre y propone un orden social basado en la razón que propugnara el acceso a la educación para ambos sexos, así como la independencia intelectual y material del femenino (Fernández, pp. 273-275). Según Wollstonecraft, las mujeres eran enseñadas a convertir la belleza en su centro, amoldando la mente al cuerpo para adorar su prisión, su "jaula dorada" (Wollstonecraft, 2005, pp. 99-100). Ello debía cambiar mediante la emancipación de la mujer de la esclavitud a la que el hombre la había sometido, convirtiéndola en mero "objeto de deseo". Todos estos intentos de cambio encontraron su eclosión entre 1845 y 1846 en la obra *La emancipación de la mujer*, escrita por Flora Tristán, abuela de Paul Gauguin y precursora del movimiento feminista moderno. Dos años después tuvo lugar el primer hito feminista, la convención de Séneca Falls en Nueva York, primera en defender los derechos de la mujer, cuya declaración fue firmada por 68 mujeres y 32 hombres (Rodríguez Palop, 2007, pp. 1163-1164).

¹¹⁰ Durante los s. XIX y XX, las mujeres comenzaron a reivindicar su igualdad frente a los hombres en cuanto a condicionales laborales, ya fuese por su presencia como trabajadoras en las fábricas o por su incorporación masiva en los puestos desempeñados por hombres que fueron movilizados como soldados durante la I Guerra Mundial. Con la creación del movimiento sufragista a comienzos del s. XX, la mujer defendió su derecho al voto, uniendo feminismo con activismo (Rodríguez, 2007, pp. 1165-1175).

condicionados en cuestiones de pertenencia a uno u otro sexo. Su criterio había sido homogeneizado por prejuicios de tipo patriarcal, los cuales fueron en detrimento de la modernidad. El conjunto "complejo y dispar" de sus elementos conformadores hizo invisibles a las mujeres, dejándolas al margen del desarrollo histórico, "como si el proyecto de la modernidad fuera el proyecto de la masculinidad" (Felski, 1994, pp. 198-199). El arte innovador, al igual que el papel de la mujer, eran apartados por la modernidad. No obstante, mientras los movimientos de vanguardia ocupaban una posición marginal voluntaria en el ámbito social, éstos relegarían a la mujer al margen de su margen, sin su consentimiento. A pesar de ello, el número de creadoras que comenzarán a visibilizarse como parte del proyecto de revitalización artística de la vanguardia fue uno de los factores clave del nuevo paisaje cultural del s. XX. A diferencia de siglos anteriores, donde su presencia pública fue mínima e incluso nula en el arte y en los demás ámbitos, en éste su contribución será decisiva en la apariencia que definitivamente adoptará la cultura occidental en sus diferentes disciplinas. No obstante, fueron ellas las que tuvieron que afirmarse a sí mismas como mujeres artistas (Jiménez, 2017, pp. 21-22), pues los hombres que dirigían la sociedad cultural de aquel tiempo fueron incapaces –en su mayoría– de considerarlas como sujetos activos, viéndolas como seres pasivos y, a lo más, compañeras sentimentales, objetos de deseo o fuente de inspiración para su propia labor (Lebrero, 2017, p. 10). La imagen que se tenía de la mujer era fruto de un constructo ideado por la mentalidad masculina y heredado a través de la tradición. Los elementos que configuraban esta concepción habían venido transmitiéndose desde tiempos inmemoriales; la mujer como individuo cosificado, resultado de la unión de diferentes conceptos, había llegado a convertirla en un híbrido desposeído incluso de toda humanidad, como en el caso de la mitología. Esta concepción, fruto del pensamiento misógino, se fundamentaba en la representación de la mujer como fuente del mal, de ahí la creación de monstruos contruidos como insumisos e incapaces de satisfacer los deseos y órdenes del hombre. De su apariencia animalizada, capaz de devorar como sujeto caníbal al otro sexo e ideada como resultado de la unión de diferentes fragmentos de la anatomía animal, surgen personajes como la esfinge o la medusa; criaturas terribles concebidas para inspirar temor (Cortés, 2003, pp. 44-45). Incluso, en algunos casos, los propios fragmentos del cuerpo femenino adoptan nuevas formas o parecen intercambiarse para sugerir una imagen inquietante y monstruosa, como el caso de la vagina-ojo de Victor Brauner o la vagina dentada presente en diferentes tradiciones culturales y adoptada por creadores como André Masson. Finalmente, en el mejor de los casos, esa monstruosidad o extraña animalidad se encuentra escondida tras una apariencia normal, como la personalidad que se atribuyó a la mujer desde el simbolismo o el surrealismo de mujer-araña (o viuda negra), vampiro o de mantis-religiosa, capaz de absorber la energía vital del hombre e incluso de devorarlo tras el acto sexual, como representó Dalí con sus imágenes de insectos.

Por el contrario, la mujer «buena» sería la mujer obediente, plegada a los designios masculinos. Su representación buscaba el ideal de belleza, resultado de un proceso de ensamblaje entre piezas seleccionadas de diferentes fuentes, como fue el caso de la Helena de Troya de Zeuxis, citado en esta Tesis. Un canon transmitido sucesivamente en los siglos venideros, llegando hasta el s. XX. Una imagen artificiosa, alejada de como las propias mujeres se veían a sí mismas a partir de los referentes planteados. La propia Leonor Fini, que se negó a ser encasillada en grupos de

vanguardia concretos como el surrealismo –al no identificarse con su espíritu misógino y dictatorial– (Jiménez, 2017, p. 31), buscó a través de la imagen de la esfinge la representación de la mujer como ser poderoso, apropiándose del imaginario tradicional del hombre creador (Fig. 206). La esfinge representaba la parte íntima y misteriosa de la mujer, a la vez que aquella otra rebelde, que escapaba a cualquier atadura o encasillamiento ejercido por el hombre tanto en el plano personal como cultural.



Figs. 206-207. Leonor Fini, *Sphinx Philagrial*. 1945. René Magritte, *No veo la (Mujer) Oculta en el bosque*. 1929.

Todo lo contrario a lo que sostenían contemporáneos como André Breton, que definía a la mujer amada como un Zeuxis moderno describiría a su Helena objetualizada: como un ideal capaz de concentrar "un cierto número de cualidades particulares, consideradas más atractivas que las otras, y apreciadas separadamente, sucesivamente, en los seres que han sido amados con anterioridad en algún grado» (Breton, 2000, p. 20). Con ello, Breton reformulaba "lo eterno femenino" de Goethe (*das Ewig-Weibliche*): "todas son solo una. Y una es todas" (Jiménez, 2017, p. 19). En el fotomontaje de René Magritte *No veo la (Mujer) Oculta en el bosque* (Fig. 207), la imagen de una mujer desposeída de personalidad, desnuda y adoptando una actitud pasiva de contemplación, se muestra como resultado del constructo masculino creado por la imaginación del hombre. Éste, queda representado en los múltiples rostros de los creadores surrealistas que conforman el marco de la imagen, y que imaginan esa mujer "ideal" (Guerra, 2006, p. 89). Esta imagen es bien significativa del proyecto que Breton tenía del surrealismo: erigir un gran edificio, mansión o castillo con el que había soñado, conformado por sus camaradas surrealistas, aquellos que funcionaban como piezas del mosaico fotográfico de Magritte. Cada uno de estos rostros convivirían en la "Casa del Surrealismo" con el fin de ser "dueños de sí mismos" y "también, señores de las mujeres y del amor" (Breton, 2002, p. 27). Poseer a las mujeres como si se tratasen de objetos de deseo, así como del sentimiento amoroso que las conectarían con ellos. Breton se erige como el líder capaz de construir el propio mundo femenino a través de su mirada, la del hombre (Diego, 1999, p. 34).

Aunque el surrealismo incluyó a algunas creadoras dentro de sus filas, éstas tenían como rol en el grupo sentarse y escuchar a los surrealistas. Una función claramente pasiva, como la mujer de la obra de Magritte, a la cual rodean los surrealistas escogidos por Breton para su plan. La mujer como belleza, como motivo

inspirador para su pareja, por lo que no merecen ni ser nombradas como ellos ni figurar en el Manifiesto, aspirar a una posteridad. Una historia, con sus clasificaciones, construida tradicionalmente por hombres, incluyendo sus invenciones sobre lo femenino. Los imaginarios que los surrealistas, encabezados por Breton, construyeron sobre la mujer no resultaron precisamente integradores; ellos dictaban las normas a seguir en la construcción del mundo, sus imágenes preconcebidas también sobre la identidad de la mujer, que distaban mucho de las que las mujeres tenían de sí mismas: desde seres enigmáticos cuyo fin es ser descubiertos, pasando por la concepción de "mujeres-niña", *femmes fatales*, musas, guías, esfinges, brujas o hechiceras. Cualquier mujer surrealista, por el sólo hecho de pertenecer al sexo femenino, estaba capacitada para servir como vidente o médium (Caballero Guiral, 1995, pp. 73-77). Su cosificación continuaba presente, pues el hombre las seguía considerando su objeto de deseo, un constructo creado por él a su gusto, fetichizándolo, no ya como mujer, sino haciéndolo "trozos de mujeres" (Diego, 1999, p. 39); un rompecabezas constituido de diversos trozos, un constructo artificial y manipulable similar a una muñeca, como sucedería con la *Poupée* de Hans Bellmer, donde la mujer es "cortada". En 1933, este creador construyó una inquietante muñeca articulada; a través del descoyuntamiento al que sometió a su *Poupee* –del francés, "muñeca"–, tanto físicamente como mediante el montaje fotográfico, Bellmer deconstruyó el cuerpo femenino, mostrando una imagen de la mujer como maniquí o autómatas sometido a diversas fantasías masculinas de tipo erótico e incluso sadomasoquista (Beteta, 2016, p. 430). Si bien en un principio la propuesta de Bellmer partía de un objeto inanimado con apariencia humana, el creador acabó sustituyendo a su humanoide por una mujer real: la creadora Unica Zürn. Fueron precisamente sus rasgos físicos, similares a los de la muñeca citada, los que hicieron que Bellmer se sintiese atraído e iniciase una relación con ella. Zürn aceptó ser amante y modelo, convirtiéndose en muñeca y objeto de deseo. Como Bellmer, diferentes creadores surrealistas interpretaron la identidad de la mujer desde una construcción simbólica doble, constituida por una «luz» o cara amable y por una parte oscura y temible. En el origen de esa «sombra», como diría Baudelaire, se encontraba la negación del hombre a poseer fragmentos de personalidad femeninos –de la misma forma que tampoco admitieron su opuesto, es decir, la existencia de elementos masculinos en la mujer– renegando de ellos por considerarlos como debilidades y atribuyéndoselos solamente al otro sexo.

No obstante, existieron casos aislados que modificaron esta regla, como el de Marcel Duchamp y la invención de su álter ego, Rose Sélavy. Con esta creación femenina de sí mismo, vino a exteriorizar su yo femenino. Este binomio masculino-femenino también quedó reflejado por Duchamp en obras como el *ready-made* L.H.O.O.Q. (Fig. 208), donde intervino una reproducción de la Gioconda dotándola de nuevos elementos, como bigote y perilla (Jiménez, 2017, pp. 24-25). La necesidad de superar las barreras culturales por parte de la comunidad masculina iría haciéndose evidente progresivamente. En ello, fueron responsables las mujeres más avanzadas de su tiempo, las cuales al lograr compartir espacio con los hombres tanto en el ámbito afectivo como en el profesional consiguieron que éstos cambiaran su concepción sobre ellas, comenzando a reconocer sus aportaciones aunque sin cambiar su mirada. Para que ese amasijo de prejuicios con los que el hombre había definido la apariencia de la mujer en la Historia cambiase, tenían que ser las propias mujeres las que ideasen su propio constructo de sí mismas, desmontando el anterior, de tipo patriarcal.

Había que "empezar todo desde el principio, empezar desde cero, inventando cada palabra" del nuevo texto con el que se quería escribir un nuevo tipo de Historia, integradora y no excluyente (Diego, 1999, p. 36). Tomar los fragmentos del antiguo discurso y reordenarlos desde una perspectiva más justa. La forma de llevar a cabo esta operación por parte de las mujeres de la vanguardia sería desde la propia posición a la que les había relegado la sociedad de doble marginalidad, como mujeres y como creadoras. Desde su situación de desigualdad, invertirían esta situación otorgándole un valor positivo mediante su activismo. La feminidad fue empleada como fuente de fuerza y legitimación, como arma con la que desestabilizar el conjunto del sistema (Rubin, 1990, p. 14) y lograr una igualdad en el mundo del arte. El proceso que llevaron a cabo, idéntico al empleado por la propia vanguardia en su proceso de definición, consistió en seleccionar las piezas más esenciales de la modernidad con el fin de construir un discurso progresista. Con ello, no sólo lograron situarse como autoras a la altura de sus compañeros, sino que introdujeron su propia mirada crítica capaz de cuestionar la mirada masculina de éstos. El nuevo modelo de mujer del s. XX superaba el canon anticuado redefiniéndolo con nuevas características hasta entonces relegadas al hombre: luciendo pelo corto, vistiendo prendas más atrevidas –como las faldas cortas e incluso los pantalones–, fumando, conduciendo, bailando, ejercitándose en el tenis, el golf, el hockey, imitando la moda y la actitud de las estrellas hollywoodienses o relacionándose libremente con hombres y mujeres. Todos estos elementos caracterizaron fragmentariamente a la nueva mujer de la modernidad y, por ende, de la vanguardia (Mangini, 2012, p. 17-18). En el argumento de la ópera de Arnold Schoenberg *Von heute bis morgen (De un día para otro)*, su mujer, la creadora Gertrude Schoenberg planteó este empoderamiento de la mujer al adoptar los fragmentos característicos de la modernidad, tales como el caro vestuario de moda, los hábitos apresurados de la metrópolis, las fiestas y los bailes hasta altas horas de la madrugada o el juego de la seducción. Su marido, que hasta entonces la había criticado por no "ser moderna", siente amenazado su poder sobre ella al sentir que ella podía igualarle en sus características (Diego, 1999, p. 41).

Al asumir los fragmentos que definían las características del rol masculino, la mujer de la modernidad convertía los atributos que caracterizaban tradicionalmente al hombre en elementos conformadores de una especie de disfraz, capaz de definir externamente la apariencia de una persona ocultando su auténtico ser, como una especie de máscara. Una ficción creada desde la irrealidad, como había sido hasta entonces el disfraz con el que la sociedad patriarcal había definido los atributos de la mujer (Diego, 1999, p. 43). Esta forma de poner en tela de juicio la caracterización que tradicionalmente se había dado al sexo femenino, los signos de su identidad creados por la mirada masculina, generaron toda una serie de creaciones de vanguardia como los autorretratos fotográficos de carácter performático protagonizados por la creadora Claude Cahun. En ellos se transforma físicamente mostrando diferentes imágenes o facetas de sí misma, coincidiendo en el tiempo con los experimentos citados de Duchamp. Ella misma afirmaba que el espejo o las "fotografías-espejo" servían para alterar cómo supuestamente era cada persona. Estas herramientas funcionaban como construcciones oníricas, permitiendo al individuo caracterizarse de uno u otro sexo, individual o colectivo, valiéndose del "disfraz" y la "máscara", metamorfoseándose al ataviarse con diferentes elementos, cualidades o rasgos característicos de un personaje. La afirmación de estas identidades podía activar otra con la que liberarse

del corsé adjudicado por la mirada patriarcal (Jiménez, 2017, pp. 25-28). En una de estos autorretratos *Figura de cuerpo entero enmascarado en capa con máscaras* (Fig. 209) Cahun se presenta oculta o escudada por múltiples personalidades personificadas en las caretas que componen su traje. Su apariencia fragmentada, hecha de múltiples rostros, participa de esa confusión a la que se quiere someter al espectador, no sabiendo muy bien determinar la realidad de lo que está observando.



Figs. 208-210. Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q. 1919. Claude Cahun, *Autorretrato (Figura de cuerpo entero enmascarado en capa con máscaras)*. 1928. Hanna Höch, *El padre*, 1920.

Pero estas creadoras no sólo modificaron su identidad alterando determinadas partes de su apariencia física, sino también mediante la modificación de otros elementos de la personalidad, como adoptar un nuevo nombre artístico. Este sería el caso de Marie Čermínová, que acabaría llamándose Toyen con el fin de neutralizar su género. El elemento andrógino o de no género también está presente en la obra plástica, como sucede con los *collages* de Hannah Höch. En ellos se observa todo un maremágnum de elementos, un pastiche de fragmentos destinados a romper las líneas divisorias entre un sexo y otro (Diego, 1999, p. 45). Mediante el pegado de trozos fotográficos y pictóricos, Höch crea criaturas andróginas que crean una extraña sensación en el espectador, al no saber muy bien cómo catalogarlas. En *El padre* (Fig. 210), el personaje protagonista parece tener una sexualidad definida en el título, mientras que la imagen lo cuestiona, dotándole de piernas, torso y media boca de mujer. A su vez, le define con una ocupación tradicionalmente atribuida a la mujer, la de cuidar de un bebé. El marco que lo rodea lo constituyen diferentes personajes que encarnan roles también definidos culturalmente para uno y otro sexo: la danza y el ballet con la delicadeza, asignada a la mujer; el boxeo con la fuerza, esto es, con el hombre. Höch hace gravitar estos prejuicios en torno al personaje, generando una confusión con la que cuestionar la identidad de género. De alguna forma, Höch parece defender la presencia de elementos masculinos y femeninos en ambos géneros como forma de superación de todo prejuicio establecido en la cultura tradicional.

Frida Kahlo supo construirse una personalidad ajena a toda norma impuesta por parte de la sociedad tradicional y conservadora y de ámbitos de vanguardia como el surrealista, a cuyos integrantes denominó como "este montón de hijos de perra lunáticos y trastornados" (Glantz, 2012, p. 17). A través de su propia proyección corporal pictórica, Frida parecía afirmarse a sí misma. Tratarse a través del

autorretrato, del retrato doble, como un espejo que devuelve la imagen duplicada. No obstante, esta imagen volvía fragmentada en forma de muchas, que no eran sino exteriorizaciones de las posibles percepciones internas de la creadora, de sus propias interpretaciones de sí misma. Por un lado, adoptando diversas identidades imaginarias como "mujer-niña", imagen "autoconstruida para potenciar su propio reconocimiento personal de una corporalidad en experimentación", pudiendo "convertirse y jugar a adoptar tantos roles" como quisiera. Como forma de rebeldía y de provocación, destacó por su elección para vestirse, tanto en sus autorretratos pictóricos como en su vida cotidiana, con diferentes elementos del *atrezzo* masculino. Por otro lado, frente a cualquier elemento decorativo, Frida muestra su cuerpo desnudo y fragmentado, resultado de un grave accidente que llenó de cicatrices. Este accidente fue la causa de su decisión de convertirse en creadora, pues durante sus temporadas postrada en la cama encontró en la pintura una buena forma de sobrellevar su enfermedad. El género del autorretrato se convirtió en la mejor forma de expresar lo que sentía, de conocerse a sí misma. Su modelo más cercano fue su cuerpo, imagen "mutilada, dividida" y traumática, que no muestra una unidad, una "identificación ideal del yo" sino una imagen real, de ruptura, angustiosa y fracturada de sí misma. No obstante, Frida mantiene el elemento onírico para destruir la idea de representación reflejada. El espejo devuelve la imagen de una segunda Frida, describiendo de formas diferentes su cuerpo herido, reconstruyéndose fragmentariamente, "día a día, con los pedazos de Frida". En ello también le ayudó la literatura, describiéndose en ella mediante "asociaciones dispersas y libres" (Rodríguez Méndez, 2014). Ejemplo de este autorretrato dual "cuerpo fragmentado-idealizado" son *Árbol de la esperanza, mantente firme* y *Las dos Fridas* (Figs. 211-212).



Figs. 211-212. Frida Kahlo, *Árbol de la esperanza, mantente firme*. 1946. *Las dos Fridas*. 1939.

En la primera obra (Fig. 211), Frida se autorretrata a la izquierda en una camilla tras una de sus múltiples operaciones, ofreciendo su cuerpo desnudo y herido bajo la luz del sol, símbolo azteca de los sacrificios. El paisaje terrestre representa una extensión de la geografía humana, agrietado, fracturado, fragmentado. En su segundo autorretrato de la derecha, ofrece una versión de su yo esperanzador, sereno, optimista y determinado, delante de la luna, símbolo de lo femenino. En la segunda obra (Fig. 212), el retrato doble vuelve a mostrar a la creadora a través las diferentes dualidades que hay en su ser. En este caso, las partes anatómicas internas como el

corazón o las venas se muestran externamente, reflejando la conciencia que la autora tenía con las partes de su cuerpo debido las distintas operaciones sufridas. Mientras ambas Fridas se encuentran unidas a través de las manos, símbolo de la razón, los corazones de ambos retratos, la parte sentimental, quedan conectados mediante las arterias, las venas y la sangre. La siguiente dualidad la presenta a través de ambos vestidos, mejicano y europeo, que marcan sus dos identidades: la de su soltera y la de casada. El cuadro está pintado tras su divorcio con Diego Rivera, lo cual dota a la obra de un significado relativo a la libertad de la mujer, que ya no depende del marido pero que, paradójicamente sólo cuando estaba casada podía acceder a ciertas libertades. Finalmente, la dualidad de la sangre derramada del autorretrato izquierdo, producida por el corte de las tijeras, se contrapone al retrato de Diego Rivera que sostiene la mano del otro autorretrato. El dolor de la pérdida del ser amado se contrarresta con el dolor producido por la sangre situada en la zona del pubis, indicando el periodo menstrual. Ambos sufrimientos serán pasajeros y de ellos saldrá una nueva Frida fortalecida, mostrando el empoderamiento de la mujer.

La representación que estas creadoras hicieron de su propia personalidad, rompiendo con los estereotipos tradicionales, representaba su mayor acto de libertad, algo que sus propios compañeros les habían negado. Ello les servirá para ir siendo aceptadas progresivamente en los círculos artísticos de vanguardia, aunque la mayoría de estos creadores siguiesen sintiéndose en superioridad, negándoles su autonomía. A través de su arte, supieron expresar su valía como mujeres coherentes y creadoras válidas. Estas obras podrían analizarse como mensajes crípticos que deben ser descifrados con el fin de conocer su significado. Su lenguaje fragmentado y codificado puede interpretarse como una forma de burlar la censura patriarcal, de construir un alegato de auto reivindicación que sólo en un futuro podría ser valorado. Uno de los casos más paradigmáticos fue el de Hilma af Klint, que en la actualidad se estudia como pionera del arte abstracto. Consciente de que su obra era excesivamente innovadora para su tiempo y considerando que su sentido no llegaría a ser comprendido por la propia sociedad de su época (finales del s. XIX-principios del XX), la propia Af Klint decidió ocultar sus innovadores trabajos, siendo su voluntad que no se mostrasen hasta la década de los sesenta del pasado siglo (Müller, 2013, p. 33). Este periodo coincidiría proféticamente con la segunda ola del feminismo histórico. A su apariencia innovadora y al hecho de haber sido realizados por una mujer había que añadir una tercera razón: su creación como parte de la actividad de Af Klint como médium. Sus imágenes, composiciones construidas a través de formas y colores, resultan auténticos jeroglíficos que contienen todo un lenguaje secreto, portador de un conocimiento elevado, del que ella era transmisora. De hecho, el espiritismo y la teosofía deben considerarse piezas clave de la modernidad en el nacimiento del arte abstracto, precisamente por el rechazo que algunos creadores mostraron hacia la ciencia materialista, apostando por la espiritualidad. La abstracción se asociaba en este sentido a la capacidad de los creadores de vanguardia por representar elementos que se encontraban más allá de lo visible y que poseían formas sencillas (Duran, 2008, p. 164). La teosofía fue crucial en el desarrollo personal y creativo de algunos de los más destacados creadores abstractos, algunos de los cuales serían considerados durante muchas décadas como creadores de este movimiento estético de vanguardia, ocultando con ello el nombre de Klint: Nombres como Vasili Kandinsky, Piet Mondrian o Kazimir Málevich se interesaron por el espiritismo y, a diferencia de Klint, sí se vieron

reconocidos en vida. Sería precisamente otra mujer, la teósofa y escritora rusa Helena Petrovna Blavatsky, la figura principal en torno a la cual se moverían estos creadores, interesados en sus conocimientos esotéricos y ocultistas. Los fundamentos espirituales presentes en sus escritos sirvieron como fuente de inspiración para estos creadores, que los vertieron en sus diferentes textos teóricos con los que desarrollaron teóricamente su arte abstracto. Todos ellos tenían en común sus diferentes inquietudes relacionadas con "la sabiduría antigua, los principios cósmicos de la existencia humana y el mundo natural" (Gonzalez, 2017), elementos que también pueden encontrarse en los textos de Klint. Si bien su decisión de no darlos a conocer fue voluntaria, otras creadoras no corrieron idéntica suerte con su legado¹¹¹. Como vidente, Léona Camille Ghislaine Delcourt se valió de diferentes imágenes enigmáticas para comunicar sus visiones a su amante, André Breton. Sus dibujos poseían una finalidad mágica, pero también servían para manifestarle su amor por él, simbolizaban y protegían su unión mágica, como si se tratasen de talismanes. En su obra más conocida, un autorretrato realizado en 1926, se muestra a sí misma como un compendio de símbolos –un rostro de grandes ojos, un pelo rizado, un corazón y un número 13, o "una mano que se ofrece a todos los futuros" (Fig. 213). Cada uno de estos fragmentos contiene un sentido secreto, una información que comunicar a su amado y confidente, como si se tratasen de dos almas atemporales que se hubiesen conocido en la materialidad de este mundo. No obstante, Breton pronto dejó de ser para ella un Dios, convirtiéndose en un monstruo compuesto también por diferentes elementos fragmentados. Esto le hizo romper su relación con él, haciendo uso de su rebeldía e independencia. Breton siempre la reconoció como "un genio libre", aunque finalmente acabase por traicionarla eclipsando su talento. "Escribirás una novela sobre mí, te lo aseguro", le dijo ella en una ocasión, y eso fue lo que hizo. La obra de Breton *Nadja* (Sebbag, 2017, pp. 344-346), cuyo nombre era el seudónimo de esta creadora, está inspirada en las cartas y en los dibujos que de ella recopiló a lo largo de su relación. Estos documentos que actualmente se han dado a conocer, sirvieron como material de creación para Breton, demostrándose que por sí mismos poseen una entidad suficiente como para considerar a su creadora a la misma altura que Breton e imprescindibles para la conformación de su propio universo literario. No obstante, Nadja padeció durante este tiempo de una fuerte inestabilidad psíquica, como tantas otras creadoras coetáneas. Dora Maar, por ejemplo, sufrió depresión debido al trato misógino recibido por Picasso. En su obra *Doble retrato con sombrero* (Fig. 214) construye, mediante la técnica del fotomontaje, un rostro hecho a partir de dos caras, una de perfil y otra de frente. Aunque pudiese recordar una de las mujeres pintadas por Picasso durante aquella época, la imagen doble de Maar parece representar su estado íntimo, dividido entre su futuro como creadora independiente y su presente como mujer cuya individualidad se encontraba anulada por la fuerte personalidad y carácter exigente del pintor malagueño. A su vez el fondo, en desintegración, parece ser también una metáfora de la identidad de Maar.

¹¹¹ Este fue el caso de la canaria Georgiana Houghton. Antecesora de Klint en la abstracción, utilizó también la pintura para comunicarse con los espíritus. Aunque sí expuso su obra, su reconocimiento se vio ensombrecido bajo la excusa de su relación con el espiritismo (Rodríguez, 2016).

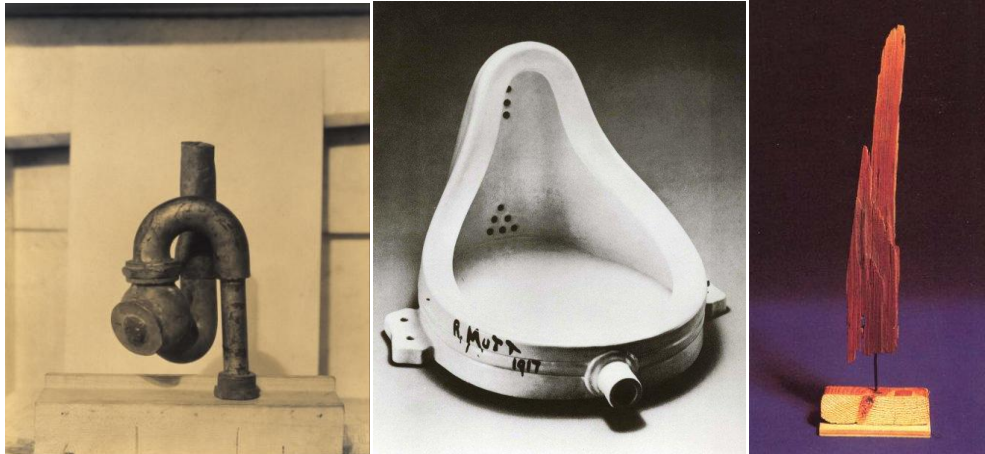


Figs. 213-214. Nadja, *Autorretrato*. 1926. Dora Maar, *Doble retrato con sombrero*. 1936-1937.

El maltrato sufrido por algunas creadoras a manos de determinados hombres, amigos e incluso parejas sentimentales, les hizo padecer ciertas enfermedades o bien se las atribuyeron, considerando sus intentos por defender su libertad como síntomas de inestabilidad mental: Leonora Carrington, por ejemplo, fue internada en un sanatorio psiquiátrico de Santander con el fin de "curarla" de su "locura", causada por una violación múltiple (Caballero Guiral, 2012, pp. 121-122); la citada Unica Zürn acabó suicidándose durante su relación con Hans Bellmer. En otros casos sus aportaciones fueron directamente ignoradas o incluso "apropiadas". En la actualidad por ejemplo, diversos estudios parecen indicar que una de las obras más representativas de la etapa de la vanguardia, *La fuente* de Marcel Duchamp (Fig. 216), tuvo a una mujer como autora o, al menos, como co-autora: Elsa von Freytag-Loringhoven¹¹². Llama la atención que Duchamp, quien como creador representante de la tradición del *dandy* llevó a cabo toda esa serie de acciones performáticas con las que cuestionar los roles de género, omitiese la autoría de Loringhoven, su "amante masculinizada", erigiéndose como creador absoluto de la *Fuente* (Jones, 2005, p. 67). Esta obra guarda una clara similitud con otro *ready-made* realizado por Freytag el mismo año, *Dios*, la cual fue a su vez atribuida erróneamente a un artista por el mero hecho de haberla fotografiado: Morton Livingston Schamberg (Casellas, 2011, p. 23) (Fig. 215). Tanto el fragmento de esta obra –un trozo de cañería– como el de la otra –un urinario– utilizan el asunto escatológico y participan del espíritu apropiacionista del dadaísmo, siendo objetos extraídos de la realidad y manipulados como fragmentos desposeídos de su origen para connotarles de una nueva identidad estética. Su obra *Catedral* representa el empleo de un pedazo de madera capaz de emular en apariencia a una "catedral moderna", es decir, a un rascacielos neoyorquino (Fig. 217). Como "rondadora y cazadora de pedazos de ciudad", llegaría incluso a apropiarse de trozos del al ámbito literario, yendo más lejos que otros dadaístas en la búsqueda de nuevas vías de expresión. "desmenuzando la gramática" con un inusual uso de signos de exclamación y de puntuación, trabajando con "un lenguaje hecho también de pedazos y fragmentos". Tomando "piezas muertas del lenguaje", hará lo contrario que Mary Shelley en su *Frankenstein*, pues en lugar de generar vida ensamblando

¹¹² Uno de estos estudiosos, William Campfield, puso el foco en una carta de Duchamp dirigida a su hermana, donde afirmaba que *La fuente* había sido concebida por una "amiga", la cual habría adoptado el pseudónimo de "Richard Mutt". Que Freytag estuviese viviendo por aquella época en la misma ciudad que Duchamp, sumado al interés que demostró durante ese tiempo por la creación de obras a partir de elementos desechados, la sitúa muy probablemente como co-autora de este *ready-made* (Durán, 2009, pp. 357-358). Mientras Freytag murió en la pobreza, Duchamp alcanzó la fama gracias a esta obra.

pedazos de cuerpos, Freytag convertirá la gramática y la sintaxis en "ruinas", diluyendo "la lógica del lenguaje", haciendo perder a las palabras "su uso cotidiano", "creando neologismos híbridos a veces indescifrables" o juntando verbos mutilados haciéndolos rítmicos mediante el movimiento y la fonética (Durán, 2009, pp. 349-351). Lo paradójico del caso de Freytag es que sus propias obras apropiacionistas serían a su vez apropiadas por otros creadores coetáneos, invisibilizando su autoría primera para volver a ocultar a la mujer como creadora.



Figs. 215-217. Morton Livingston Schamberg, Fotografía del *ready-made God*, de Elsa von Freytag-Loringhoven. 1917. Marcel Duchamp (atribuido a), *La fuente*. 1917. Elsa von Freytag-Loringhoven, *Cathedral*. 1918.

En el largo camino de lucha y reivindicación, la afirmación de la mujer como sujeto activo y productor de cultura acarrearía en muchos de los casos la exclusión y el rechazo de algunos artistas, como el caso de Germaine Dulac; cineasta y surrealista pionera, realizó en 1928 *La Coquille et le clergyman*, primera película del surrealismo. Si *Un perro andaluz* acabó eclipsándola, fue precisamente por el trato injusto que los compañeros surrealistas dieron a Dulac¹¹³. En otros casos, la importancia de algunas creadoras en el devenir cultural del s. XX pasó desapercibido. En el ámbito escenográfico, si bien es sabida la colaboración entre Jean Cocteau, Pablo Picasso y Erik Satie en la creación del ballet *Parade*, que fuese Valentine Hugo –creadora y amiga de éstos– la responsable de ponerlos en contacto para la realización de dicho proyecto es un hecho que prácticamente se desconoce (Sebbag, 2017, p. 324).

A pesar del todo ello, no por el trato recibido el grupo de mujeres creadoras en la vanguardia dejaron de sentirse partícipes de la modernidad; de hecho, supieron construir sus diferentes estilos, así como sus armaduras como artistas y personas libres, mediante el empleo de diferentes fragmentos constitutivos de la vanguardia y del nuevo mundo. Existieron, no obstante, círculos culturales integradores, como sería el caso del Círculo de Bloomsbury, donde participaron defensoras del feminismo como la citada Leonora Carrington o Virginia Woolf. Esta última, concibió el que puede considerarse como uno de los más importantes ensayos feministas: *Una habitación propia*. Éste, recoge la reivindicación histórica de la necesidad de la emancipación de

¹¹³ Antonin Artaud, guionista del film, excluyó a la cineasta de la autoría de la obra y se encargó de sabotear el estreno cinematográfico, acudiendo con André Breton y Louis Aragon para proferir insultos contra la obra y la directora, refiriéndose a ella despectivamente como «la vaca» (Elola, 2017).

la mujer, estableciendo la imagen de la habitación como símbolo de su libertad intelectual e independencia económica, elementos prioritarios en su desarrollo como persona y creadora. Todo ello tenía que pasar forzosamente por una educación equiparable a la del hombre, lo cual se fue progresivamente logrando durante esta época gracias a la creación de los pioneros *colleges* ingleses. Fue en dos de ellos –los de Newnham y Girton de Cambridge– donde Woolf dio a conocer las ideas del ensayo citado, inicialmente concebido como conferencia destinada a las alumnas de dichas instituciones (Cueva y Márquez, 2015, p. 25). Estas instituciones fueron pioneras en la aplicación de una enseñanza para la mujer como la que demandaba Woolf, pues en ellas se transmitían los diferentes elementos representativos de la sociedad moderna con los que formar a las futuras mujeres del s. XX. A una formación interdisciplinar en diferentes áreas, había que añadir que estos lugares fueron el caldo de cultivo donde estas alumnas experimentaron sus primeros ensayos creativos y los compartieron entre las demás compañeras con las que se relacionaron y conformaron amistad. De esta forma, la mujer abandonaba la soledad a la que se le había condenado socialmente, dejando de estar sometida pasivamente a las órdenes del hombre para tomar parte de una vida activa e intelectual (Cueva y Márquez, 2015, p. 25). A estas experiencias se sumaban otras nacidas fruto del ambiente de la modernidad, como las sesiones cinematográficas, teatrales, la práctica del deporte, etcétera. Todos estos fragmentos, que definían la personalidad de la nueva mujer moderna, sirvieron como referentes para la formación de las creadoras de vanguardia, las cuales a su vez sirvieron de fuente de inspiración para las mujeres más avanzadas de la sociedad española. Por sus inquietudes estéticas, algunas de ellas se convirtieron en principales responsables de la conformación de la vanguardia artística española. A través de sus relatos particulares, lograron imponerse sobre los valores tradicionales adjudicados a su género (Diego, 1999, p. 47), colocando la primera piedra en la construcción de un nuevo panorama cultural y, por ende, de una sociedad más igualitaria.

11. El surrealismo y el psicoanálisis: el inconsciente como puzle a reordenar por la vanguardia.

La modernidad, con sus cambios constantes, fue desarrollando multitud de propuestas, las cuales diseñaron progresivamente la nueva imagen de la sociedad europea. Esta sociedad, compuesta por multitud de fragmentos, cambiante y en continua metamorfosis, configuró a su vez la imagen de un nuevo individuo, "cargado con un completo cúmulo de sensaciones saturadas, de movimientos a veces involuntarios, de aprendizajes confusos, sujetos al azar, percepciones que deben ser afinadas" (Lázaro Docio, 2010, p. 16). Ello provocaría una "crisis de las identidades colectivas"; una "ansiedad" provocada por esta "atomización de la sociedad moderna" (Huerta Bravo, 2018, p. 561). El individuo-espectador será a su vez parte activa en esta nueva percepción de las cosas, convirtiéndose también en parte cambiante de ese proceso. A su vez, las "necesidades y exigencias" impuestas por el nuevo mundo le harían "olvidar" o "disfrazar" sus propias "necesidades primarias" y "deseos", a través de un "proceso de autocensura adaptativa" para no quedar desligado de esta sociedad. Esta lucha interna del individuo contra sí mismo le llevaría a reprimir todos aquellos elementos considerados como hostiles, pasando a formar parte del

inconsciente (Freud, 1981, pp. 2703-2704). La necesidad por desentrañar aquel lugar psíquico –desconocido por la conciencia humana y desatendido por la investigación– dio lugar al surgimiento de una nueva corriente que pasaría a considerarse como una pseudociencia: el psicoanálisis. Liderado por Sigmund Freud, el método psicoanalítico buscaba profundizar en el interior del ser humano, tratando de analizar su complejo sistema fragmentario, compuesto de ideas, emociones y tendencias generalmente reprimidas (Real Academia Española, 2001, p. 605), con el fin de comprender las causas de sus posibles perturbaciones en el comportamiento y solventarlas. El sujeto, al que la tradición cartesiana había entendido como unidad pensante, se convertía ahora en un individuo cuya identidad quedaba construida a través de múltiples imágenes (Raquejo, 2004, p. 111). La sociedad, también fragmentada, era reflejo de este puzle de conflictos presente en el ser humano, pero existieron además otras circunstancias que lo determinaron. En este sentido, el análisis del conjunto de experiencias reunidas en la biografía particular del individuo analizado sería determinante para comprender su compleja realidad presente.

A su vez, el arte de vanguardia surgido en la modernidad comenzará a interesarse por las teorías psicoanalíticas, encontrando en un elemento en común con ellas: el interés por el estudio de los mecanismos internos humanos. Como herencia del romanticismo, el arte había apostado por la introspección, encontrando ésta en el s. XX su forma de concretarse en el estudio hacia el artista y sus procesos creativos. Dicha visión interior generó una ruptura con el modelo de belleza o estética defendido tradicionalmente. El arte se independizaría de la representación de lo "real" para lograr su propia autonomía plástica, valiéndose de la metáfora como herramienta fundamental (Lázaro Docio, 2010, p. 14).

Si bien el arte de vanguardia se sintió atraído por el psicoanálisis freudiano, Freud a su vez también encontró en el arte una herramienta con la que desentrañar la psique humana. Concretamente, sus trabajos fueron pioneros en el estudio de la biografía del artista para determinar las consecuencias que determinados hechos acontecidos en ella pudieron tener en los resultados de su obra. Su ensayo titulado *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* (Freud, 1981, pp. 1577-1619) es uno de los más significativos en este sentido; aplicando los métodos del psicoanálisis, el autor defendía la teoría de que determinados elementos inconscientes aparentemente aislados y reprimidos por el creador durante su infancia –en este caso, Leonardo– podían resurgir a través de los sueños o bien durante los procesos de creación artística. Según el psicoanalista, el inconsciente de Leonardo podría descifrarse a través de las supuestas imágenes escondidas fragmentariamente en sus pinturas (Raquejo, 2004, pp. 28-29). A pesar de ello, los gustos estéticos de Freud en nada encajaban con los de la vanguardia. El austriaco era partidario de la defensa de la belleza en las obras de arte, y no de la interpretación de sus símbolos (Lázaro Docio, 2010, pp. 23-24). El nuevo arte del s. XX sería considerado, por ese motivo, como antiestético o incomprensible por esa mayoría social entre la que se encontraría Freud. Paradójicamente, el pensamiento del médico neurólogo fue fundamental para la construcción de la imagen del nuevo arte.

De entre todos sus movimientos de vanguardia, fue uno en concreto el que mejor supo condensar el pensamiento freudiano: el surrealismo. Su fundador, André Bretón, dejó clara la influencia del psicoanálisis desde la elaboración del primer

manifiesto del grupo, en el año 1924. En él se señala precisamente a la modernidad – junto a sus intentos de "civilizar" a la sociedad mediante el progreso– como la causante de "desterrar del reino del espíritu cuanto pueda calificarse, con razón o sin ella, de superstición o quimera", rechazando cualquier método de investigación alejado de los establecidos. Para Breton, los descubrimientos de Freud sirvieron de punto de partida para la investigación de territorios hasta entonces insólitos, alejados de aquella realidad más superficial y únicamente aceptada oficialmente (Breton, 2002, pp. 20-21). En ello seguramente también influyeron las nuevas teorías científicas como la nueva visión espacio-tiempo, en sintonía con la distorsión de la realidad y la visión personal del mundo del surrealismo (Duran, 2008, p. 192). Estos avances en el ámbito científico representaban una pieza más de ese mundo futuro al cual Breton aspiraba (Diego, 1999, p. 33). De la sugestiva naturaleza fragmentaria de los universos generados por la psique humana se interesaría Breton hacia 1916, cuando, siendo estudiante de medicina, fuese movilizado durante la I Guerra Mundial como interno provisional en el centro de neurología de Nantes (Breton, 1972, pp. 13-14). Durante ese periodo pudo experimentar algunos procedimientos psicoanalíticos con soldados que padecían diferentes trastornos mentales. Breton anotó algunos de los sueños y asociaciones de sus pacientes, procedentes del inconsciente, los cuales conformaron su primer material surrealista. El interés por el funcionamiento de dicho sistema psíquico había quedado definido por Freud a través de su concepto inaugural de los "procesos psicológicos inconscientes", los cuales debían estar regulados por leyes diferentes de las que regían los procesos psíquicos de la conciencia. El concepto del inconsciente, considerado previamente como algo estático y muerto, pasó a considerarse gracias a Freud como algo vivo, dinámico y dotado de autonomía, haciéndolo digno de estudio. Breton se inspiraría en estos procesos del inconsciente para desarrollar su surrealismo, definiéndolo como el "automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento" (Breton, 2002, p. 34). De esta forma, los procesos psíquicos entraban en relación con los de creación. Su primera obra importante en este sentido, *Manifiesto del Surrealismo*, no es sino un constructo ideado a partir de sus propios sueños. Los sueños como material de creación, como piezas a través de las cuales armar un discurso y, en este caso, teorizar un movimiento de vanguardia como el surrealista. De hecho, en uno de sus sueños, el propio Breton se imaginaba trabajando, "pues nada hay tan creativo como lo que ocurre cuando no se vela" (Diego, 1999, p. 33). Breton consideraba posible generar una nueva estética basada en sacar a la luz los procesos inconscientes del creador. Ello le hizo ponerse en contacto con Freud en diversas ocasiones con el fin de darle a conocer su proyecto, esperando obtener su aprobación. No obstante, estos intentos resultaron infructuosos, pues para el psicoanalista no tenía ningún sentido tratar de traducir el compendio de posibles elementos constitutivos del vocabulario del inconsciente en otro lenguaje asociado a la estética (Lázaro Docio, 2010, p. 24). Además, el hecho de que Breton se refiriese a un "automatismo" carente de toda metodología y rigor científico le separaba todavía más del modo de trabajo de Freud.

Al igual que el surrealismo, el séptimo arte también trataría de canalizar estéticamente las teorías psicoanalíticas. La revolución que las propuestas de Freud supusieron en el panorama social y cultural de occidente de principios de siglo, llevará a que los Estudios UFA plantearan llevar a cabo un film inspirado en el psicoanálisis.

Para ello, el productor Hans Neuman contactó con Karl Abraham, discípulo de Freud, con el fin de proponerle el proyecto. Aunque Abraham lo encontraba perfectamente factible, pues creía en el poder del nuevo invento como herramienta transmisora de conocimientos científicos, al transmitírselo a Freud se negará. Éste, consideraba el cinematógrafo como una atracción de feria¹¹⁴. A pesar de ello, Abraham siguió adelante con el proyecto, trabajando junto al psicoanalista americano Hans Sachs. De este modo nació el film dirigido por Georg Wilhelm Pabst titulado *Geheimnisse einer Seele* (Misterios de un alma). El argumento explica a través de su personaje principal cómo entendía el psicoanálisis "los actos fallidos, los sueños, la neurosis y su tratamiento". La exhibición del film, estrenado en 1926, se acompañó de un escrito claro y comprensible sobre el psicoanálisis, entregado a cada espectador (Saban, 2014, p. 39). Para el público el planteamiento de la película debió resultar novedoso: deducir mediante la lógica teórica, metódica y terapéutica del psicoanálisis, el sentido final de un enigma fragmentado en diferentes imágenes oníricas (Fig. 218)¹¹⁵.

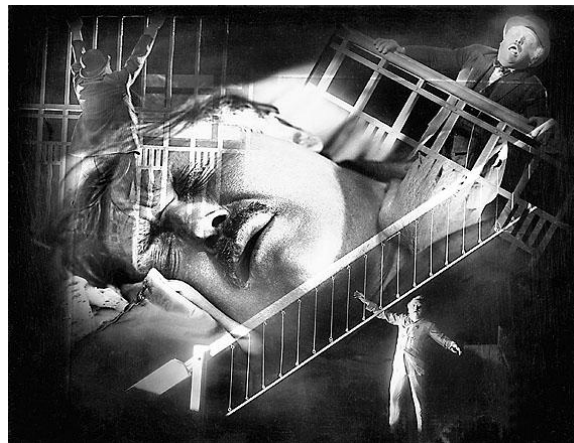


Fig. 218. Georg Wilhelm Pabst, Fotograma de *Geheimnisse einer Seele*. 1926.

Un año después, tuvo lugar un nuevo ejemplo cinematográfico inspirado en las teorías freudianas y que, además, incorporaba un tercer elemento necesario: el surrealismo. Este movimiento fue el primero en unir psicoanálisis y estética, por lo que el cine, que en aquel tiempo comenzaba a tratar de reivindicarse no sólo como una "atracción de feria" sino como una herramienta con pretensiones artísticas, precisaba de la vanguardia surrealista si quería llevar a cabo su incursión en el psicoanálisis. El resultado sería el film *Le coquille et le clergymen* (*La concha y el reverendo*), dirigido por Germaine Dulac, cineasta pionera, bajo un argumento de Antonin Artaud. Su estreno, en 1927, quedó con el tiempo eclipsado por otro film posterior que también aunaba surrealismo y psicoanálisis: *Un perro andaluz*. Éste, contaba en su concepción con elementos estéticos heredados, no sólo de *Le coquille et le clergymen* sino también de *Geheimnisse einer Seele*. Concebido en 1929, tuvo como autores a los españoles Luis Buñuel y Salvador Dalí. Este último, consiguió lo que parecía

¹¹⁴ Abraham advirtió a Freud de que el film se acabaría llevando a cabo quisiera él o no, de modo que sería preferible que aceptara. Freud mantuvo su negativa, afirmando que no iban a autorizar la realización nada de tipo "insípido": "mi principal objeción es que no me parece posible hacer una presentación plástica mínimamente seria de nuestras abstracciones" (Freud y Abraham, 2005).

¹¹⁵ El film consta de una primera parte de ejemplos individuales que ilustran conceptos como la represión, el inconsciente, los actos fallidos, y la angustia. La segunda parte presenta un caso de neurosis y su curación mediante el psicoanálisis.

imposible: reconciliar a Freud con el surrealismo o, lo que es lo mismo, convencerle de la posibilidad de aunar psicoanálisis y estética.

Dalí tuvo acceso a las teorías psicoanalíticas durante su etapa de juventud en Madrid, entre 1922 y 1926. El psicoanálisis llegaría a España del mismo modo que llegarían otros fragmentos clave de la modernidad: gracias al interés mostrado por las instituciones y los intelectuales españoles más avanzados de la época. Entre ellos, cabría citar a José Ortega y Gasset, cuya vocación divulgadora le llevaría a posibilitar la traducción y publicación las obras completas de Freud en 1922, encargándose además de redactar el prólogo de las mismas¹¹⁶. Por otro lado, cabría destacar determinados círculos intelectuales españoles de la época, los cuales se encargarían de difundir las teorías psicoanalíticas, como la propia tertulia de Ramón Gómez de la Serna en Pombo o la propia Residencia de Estudiantes donde residió Dalí, y en la que Louis Aragon dio una conferencia en 1925 acerca del movimiento surrealista (Sánchez Vidal, 2015, p. 102). Por último, cabe destacar la figura del tío de Dalí, el cual trabajó como librero importador de revistas en Barcelona, a través de las cuales estuvo informado de las últimas tendencias del arte de vanguardia (Lahuerta, 2010, p. 9). Dalí comenzó a aplicar el psicoanálisis en su arte iniciado en España influido por los ecos que le llegaban del surrealismo a través de todos estos canales, pero también por el propio clima generado entre los estudiantes de quienes se rodeó. El propio José Moreno Villa recordaba cómo los escritos de Freud "corrían por las habitaciones de la Residencia" (Gómez, 2015, p. 135). La influencia de uno de los residentes, Ángel Garma, será fundamental. Estudiante de psiquiatría, llegó a conocer al propio Freud en Berlín y acabó siendo fundador del psicoanálisis en Argentina. Durante su juventud, supo transmitir las teorías de Freud a sus compañeros Lorca y Dalí (Gómez, 2015, p. 134). No obstante, fue la estancia de este último en Francia lo que terminase de determinar su estilo. Su visita al estudio parisino de Picasso le hizo cambiar su personalidad pictórica radicalmente. Los nuevos cuadros que vio del malagueño supieron transmitirle un nuevo estilo, ya alejado de los metafísicos italianos y de la nueva objetividad. El cubismo del nuevo Picasso se encontraba compuesto de nuevos elementos de contenido más "cromático, instintivo, lírico, subjetivo, desatado y gestual", es decir, más próximo al surrealismo (Sánchez Vidal, 2015, p. 109). A la influencia surrealista picassiana se sumaría también la de Joan Miró, cuyas obras le hicieron apostar por una unión entre la "concreción objetual del mundo externo y su subjetivación estilizada". Los elementos orgánicos que pululan en los lienzos mironianos, su carácter disperso y "emulsionado", capaz de hacerlas "flotar desconectadas, con vínculos mutantes o en total discontinuidad" comenzarán a tener presencia en la obra de Dalí (Sánchez Vidal, 2015, pp. 109-110). A su vez, su adhesión al movimiento liderado por Breton hará que la propia vanguardia surrealista precisase de Dalí para su salvación, obteniendo la consistencia que finalmente adoptó gracias a las aportaciones intelectuales del español. Dalí consiguió conformar una estética surrealista, construida mediante imágenes fragmentarias provenientes del inconsciente, logrando la admiración de Freud. El creador español le haría creer en la posibilidad de un arte de vanguardia capaz de equipararse en técnica con el

¹¹⁶ Ortega se refirió a las ideas de Freud como "la creación más original y sugestiva que en los últimos veinte años ha cruzado el horizonte de la psiquiatría. Su aparición motivó ardientes y dilatadas polémicas [...]. Todo el mundo –no sólo el médico o el psicólogo– puede entender a Freud y, cuando no convencerse, recibir de sus libros fecundas sugerencias" (Ortega, 1981, p. 9).

tradicional, añadiendo además la novedad de poder incorporar en él el propio psicoanálisis. A diferencia del automatismo defendido por Bretón, Dalí sustentaría el nuevo surrealismo en un método científico semejante al de Freud.



Fig. 219. Salvador Dalí, *Morfología del cráneo de Sigmund Freud*. 1938.

En su obra *Morfología del cráneo de Sigmund Freud* (Fig. 219), Dalí realiza una serie de estudios de la cabeza de Sigmund Freud, a través de los cuales va mostrando una transformación sucesiva de su morfología en la concha de un caracol. Según el creador, el cráneo de Freud era equivalente a la conformación del caracol, pues su cerebro tenía forma de espiral y, para extraerlo, era necesaria "una aguja" (Dalí, 1993, p. 26). Para Dalí, el cerebro de Freud era de los más "sabrosos e importantes de la época" (Dalí, 2003, p. 177). Esta obra, fue concebida por el español mientras degustaba un plato de caracoles y encontraba una fotografía del psicoanalista en un periódico. Éste fue uno de los medios a través de los cuales Dalí – así como otros creadores de vanguardia– se nutrieron de las noticias acerca de diferentes elementos de la Europa de la modernidad, como los científicos como en este caso. Que Dalí asociase el molusco con el cráneo de Freud es bien representativo de la metodología psicoanalítica aplicada al proceso creativo surrealista. Mediante los procesos del inconsciente, Dalí encaja ambos fragmentos aparentemente inconexos entre sí en una misma forma, mientras que explica racionalmente este tipo de conexión aparentemente aleatoria y producto de la imaginación. Extraer el cerebro de Freud como se extrae el cuerpo de un caracol, es como diseccionarlo, como decir que Dalí, a través de este ejemplo tan visual, intenta penetrar en la mente del psicoanalista para "alimentarse" de ella, procesar sus teorías aplicándolas a través de su propio inconsciente. Según Dalí, había que extraer aquel cerebro con un palillo. "De lo contrario se rompe y no hay nada que hacer; jamás llegaréis a desentrañarlo" (Dalí, 2003, p. 176). Al caracterizarlo como "pesado y condimentado de todas las viscosidades del materialismo", Dalí está describiendo el cerebro de Freud como un lugar capaz de contener los diferentes fragmentos generados por el inconsciente del individuo moderno, con el fin de estudiarlos.

Estos fragmentos originadores de los diferentes traumas causados por la sociedad de la modernidad en el ser humano, equivalen a los desperdicios "de las cloacas más subterráneas de las profundidades de la tierra" (Dalí, 2003, p. 177). Esta comparación de los elementos del inconsciente con los de una alcantarilla une directamente a Dalí con Ernesto Giménez Caballero. Si bien Dalí podría considerarse

como representante del surrealismo y del psicoanálisis en el ámbito plástico y Buñuel en el cinematográfico –gracias a su colaboración con el primero en *Un perro andaluz*–, Caballero conforma la tercera pieza clave en la recepción del psicoanálisis y del surrealismo en España. Los diferentes elementos freudianos quedan incluidos en el ámbito literario a través de la novela *Yo, inspector de alcantarillas*, en 1928 (Giménez Caballero, 1975)¹¹⁷. No resulta casual que la propia editorial que publicase esta obra de Caballero, Biblioteca Nueva, fuese la misma que la de las *Obras Completas* de Freud. Su editor, Ruiz Castillo, facilitó a Caballero sus primeros contactos con el universo psicoanalítico. El psicoanálisis, junto al surrealismo, son el hilo conductor de la obra de Caballero, aunque en ella cohabiten además diferentes corrientes literarias de la vanguardia previa, como el cubismo o el ramonismo. Las teorías freudianas quedan personificadas en el narrador que, a lo largo de la obra, trata de ahondar en sus "intestinos psíquicos" para desentrañar su "yo cotidiano y hermético" (Baker, 1975, p. 21). A través de doce narraciones, el lector queda introducido en este peculiar "caso" clínico, entre las cuales se encontrarán diversas historias de lo más surrealistas, todas ellas conformadoras de un yo heterogéneo. Mediante la lectura de cada una de estos fragmentos, del análisis de estos despojos, se inspeccionarán estas alcantarillas, ese "vertedero humano", metáfora del inconsciente¹¹⁸.

Los imaginarios personales de Caballero, Buñuel y Dalí, coincidirían en determinados elementos comunes afines a esa estética surrealista europea que deseaban emular. Dichos fragmentos, se los aportó el propio movimiento de vanguardia, a modo de piezas simbólicas clave, cuyo origen se encontrará en las teorías psicoanalíticas freudianas. Al incluir dichos elementos en sus obras, sus trabajos les identifican como conocedores de los trabajos de Freud y, por tanto, como seguidores del grupo de Breton. Como factor imprescindible, capaz de agrupar al resto de conceptos fragmentados, destaca el análisis del inconsciente a través de la parte de él capaz de hacerse consciente, el preconscious, con el fin de sacar a la luz su parte oculta con un fin terapéutico. Gracias a ello, se podría recuperar el conjunto de imágenes que pasarían del preconscious al consciente, para construir con ellas lo que se conocería como "imágenes múltiples", presentes en los nuevos imaginarios de la vanguardia surrealista. Estas imágenes, surgen como consecuencia de la personalidad del individuo, la cual es estudiada a través de sus circunstancias biográficas, de sus hechos o procesos de creación y, sobre todo, de sus sueños, como lugar para la representación de sus deseos, fantasías o necesidades reprimidas. Todos estos ámbitos, estudiados por Freud, también fueron tenidos en cuenta como piezas fundamentales por los creadores del nuevo arte. Sus integrantes se dieron a la búsqueda de nuevos mundos mediante la ruptura con los antiguos, distanciándose de la sociedad presente por considerarla precisamente como perpetuadora de esa tradición cultural y, por ende, moral. Estos nuevos mundos serán creados precisamente desde la introspección, dando lugar a imaginarios personales propios de cada creador. Además de las circunstancias personales del individuo en relación con su inconsciente, Freud y la vanguardia tuvieron en cuenta otras circunstancias de

¹¹⁷ Según Caballero, "más que el surrealismo reveló un influjo freudiano muy de moda en 1927 pero sirviéndose de él, al relatar, con delicada y alta literatura, lo que profesores y psiquiatras tenían y siguen teniendo al alcance de sus diarias experiencias" (Giménez, 1979, p. 60).

¹¹⁸ Caballero describe sus alcantarillas como "el reino de los epiplasmas": "la alucinante comarca de las atarjeas: donde vertían las ciudades (animal, vegetal, mineral, hombre) sus últimas sustancias disueltas en el fango" (Giménez, 1975, p. 29).

carácter colectivo como material de estudio: este es el caso de lo que Freud denomina como la dualidad del individuo representada en el *Eros* y el *Thanatos*. El instinto del ser humano por conservar su vida y darle continuidad a través de la unión con otros seres y de la procreación –buscando el placer y satisfaciendo sus deseos sexuales– y, por otro lado, su pulsión de muerte, su tendencia hacia la destrucción, al retorno de lo inanimado, forma también parte del material estudiado por Freud y por el surrealismo.

A su vez, lo tabú, cuyo origen se encuentra en las culturas primitiva, hace referencia a una conducta considerada moralmente reprochable tanto por el individuo como por la comunidad a la que pertenece. Algunos de estos tabúes, los cuales llegan hasta la actualidad, serían el incesto, la castración, el sadomasoquismo o el crimen. Si bien en su origen la ruptura de estos tabúes conllevaba la privación de los poderes protectores de determinados dioses, posteriormente esta violación de normas encontraría su equivalente en el concepto de pecado presente en la religión. La figura de Dios como padre protector continuará estando presente. Del mismo modo, el respeto hacia la figura del padre familiar tuvo un gran peso en la sociedad moderna. Ésta continuaría, con su concepción burguesa, dictando sus leyes morales a los individuos que la conformasen. El propio humor o la idea de juego representarían un desafío a lo solemnidad y trascendencia de la organización social. Contra todo esto, el surrealismo mostró interés por las culturas primitivas estudiadas por Freud en su necesidad de distanciarse de la sociedad occidental, de despojarse de sus ataduras culturales. Lo ancestral representaría la pureza, el retorno a las propias raíces del ser humano y a su parte mágica e irracional. Mostrar los tabúes representa a su vez ese desafío hacia la sociedad, que consideró por ello a la vanguardia antiestética, inmoral e incluso sacrílega¹¹⁹. La presentación de instintos reprimidos en el individuo como la libido –concretada en el deseo sexual– o la pulsión de muerte –concretada en la destrucción o el asesinato– vinieron a cuestionar la estructura social, afectando no sólo al orden público establecido, sino al íntimo. El Dios o padre protector ya no sería sólo el de la religión, ni las autoridades encargadas de hacer guardar las leyes públicas, sino también el Pater familias. Más que la creación de un nuevo arte, el surrealismo buscaba con ello la creación de un ser humano nuevo mediante la destrucción del yo o la objetivización del sujeto. La forma con la que se llevó a cabo este nuevo individuo a través del arte fue mediante la creación de formas con las que llegar hasta capas subterráneas e insospechadas capaces de conectar con la parte más sensible del ser humano –todo ello alojado en el inconsciente y manifestado en el preconscious–, así como con una realidad superior de ciertas formas de asociación y un uso del pensamiento sin cortapisas¹²⁰. Algunas de estas formas serían las siguientes:

- La construcción de nuevas imágenes mediante la interpretación de las ya existentes en la realidad. Desde la consciencia, el creador irá deformando lo percibido hasta llevarlo a las profundidades del inconsciente, dando lugar a una yuxtaposición

¹¹⁹ En su Segundo Manifiesto, Breton presenta al surrealismo como antídoto contra los conceptos conservadores de la sociedad, cuya tradicionalidad compara con un trastorno psíquico: "¿Cómo puede pretenderse que demos muestras de amor, e incluso que seamos tolerantes, con respecto a un sistema de conservación social, sea el que sea? Esto es el único extravío delirante que no podemos aceptar. Todo está aún por hacer, todos los medios son buenos para aniquilar las ideas de *familia*, *patria* y *religión*. En ese aspecto la postura surrealista es hartamente conocida" (Breton, 2002, p. 115).

¹²⁰ Al no poder recurrir a estudios teóricos previos, los surrealistas fueron pioneros en la realización de estos primeros ensayos prácticos.

de imágenes múltiples. Con ello, se lograría establecer una serie de relaciones entre distintos elementos hasta entonces inimaginables en su unión¹²¹.

- La recurrencia de imágenes creadas en los sueños, buscando romper la frontera entre la realidad y la ensoñación. Su mayor exponente sería el "método paranoico-crítico" patentado por Dalí.

- La "escritura automática", deudora del espiritismo, a través de la cual el individuo entra en un sueño hipnótico que le permite liberar su inconsciente. El individuo, aislado de toda influencia del mundo exterior, se sitúa ante el papel en blanco y, mediante la relajación de toda actividad de control impuesta por sí mismo, deja aflorar los pensamientos, que surgen puros, sin ningún tipo de traba, siendo transcritos paralelamente (Duplessis, 1972, pp. 41-44).

- El "cadáver exquisito", como otra forma de ruptura con toda mentalidad preconcebida. Consistente en la creación en grupo de una historia o un dibujo en secuencia¹²².

- El "azar objetivo"¹²³, como forma de explicar el carácter extraño de algunos encuentros propiciados por la casualidad. El azar objetivo definía el lugar en el que la libertad del individuo y su propio destino se cruzan.

Por todo ello, el psicoanálisis se convertiría en un elemento esencial para la construcción de la vanguardia, permitiendo a los creadores conocerse a sí mismos a través del análisis de su inconsciente y aplicándolo en sus propios procesos de creación. Además, la creación sería descargada de cualquier censura impuesta desde la sociedad, permitiendo un arte libre e inédito hasta el momento.

12. El cinematógrafo, montaje fragmentario de imágenes en movimiento

Uno de los fenómenos de la modernidad que más afectó al concepto que la tradición tenía de la obra de arte fue el de su posibilidad de reproductibilidad técnica. Para Walter Benjamin, la aparición de la fotografía y, posteriormente, del cinematógrafo, acaba con la idea del "aquí y ahora" presente en la obra de arte tradicional, puesto que dejaba de existir el concepto de obra única y original sujeta a las transformaciones físicas que el paso del tiempo podía ejercer sobre ella; así, tampoco poseía ya una historia creada a través de sus cambiantes condiciones de propiedad (Benjamin, 2003, p. 42). Mientras la obra tradicionalmente concebida como original y auténtica poseía la característica principal de haber sido creada manualmente y, por ello, podía ser considerada como única, la reproducción técnica haría pasar la actuación humana de la mano al ojo, que podía elegir el punto de vista a reflejar en la obra pero no se

¹²¹ André Bretón reivindicó a Lautréamont como precedente del surrealismo, utilizando frases del autor como "Bello como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser". Dicha expresión fue valorada por su sorpresiva comparación poética de elementos discordantes entre sí, dotándolos de un significado sexual (Breton, 2005, p. 34).

¹²² Al concluir su parte, el participante debe dejarla tapada doblando el propio papel para que la siguiente persona encargada de continuarla no pueda conocer el fragmento que le precede. Su denominación proviene del primer cadáver exquisito obtenido: "El cadáver-exquisito-beberá-el vino nuevo".

¹²³ El término fue creado originalmente por Hegel. Breton situaría al amor como forma por excelencia del azar objetivo (Paz, 1956, pp. 1-11).

encargaba de su realización. El régimen escópico (Fernández Polanco, 2013, p. 106) dotaría ahora de una naturaleza mecánica al proceso de creación de la obra, permitiendo obtener de ella tantas copias como se quisieran. Benjamin consideraba que el valor cultural o mágico de la obra de arte acababa en dicha reproductibilidad técnica pero, a su vez, con ello potenciaba su valor exhibitivo. La obra de arte adquiriría su sentido completo de mercancía –cuyo inicio ya advirtió Baudelaire al observar cómo se hacía del arte un objeto comercial (Jarque, 1992, p. 200)– democratizándose al dejar de existir para el disfrute de una minoría y convertirse en un fenómeno público al exhibirse al conjunto de la ciudadanía (Baltar, 2011, pp. 54-55).

A su vez, la experiencia estética que ofrecía la técnica cinematográfica tuvo la capacidad de propiciar una nueva forma de mirar en el espectador, rescatándole de su mera pasividad contemplativa para transformarle políticamente. Benjamin denominó a esta capacidad cinematográfica como "crítico-dialéctica", estando basada en su propio mecanismo: la técnica del montaje. El cine poseería su mayor característica en el efecto de choque –en el *shock* también destacado previamente por Baudelaire–; éste, vendrá propiciado por su nuevo lenguaje consistente en el ensamblaje de las diferentes partes filmadas, con el cual se construye un discurso personal por parte del creador, transmitiendo al espectador una serie de ideas con las que "adoctrinarle".

Este *collage* de diferentes fragmentos de imágenes en movimiento fue, a su vez, hijo de la modernidad en que se creó. El concepto que Hollywood estableció del cine como "fábrica de sueños"¹²⁴ venía a ilustrar su propio origen. Creado con un primer fin comercial –fue considerado como un "fenómeno" destinado a exhibirse en las carpas de las ferias–, su conformación mecánica remitía al mundo de las fábricas y de la creación en serie propia del *fordismo*¹²⁵. A su vez, su capacidad para mostrar diferentes imágenes de forma instantánea, serviría para estimular a un público acostumbrado a un mundo en constante transformación y asediado por la presencia continua de sus diferentes imágenes constituyentes. La mirada del ciudadano moderno fue una mirada fragmentada, al igual que la del creador de vanguardia. Así, la fragmentación no sólo se encontraba en los escenarios de la modernidad –plagados de imágenes que se ofrecerían al público a modo de escaparate universal–, sino también en la propia mirada, que observaría el desfile de toda esa multiplicidad de realidades de un mundo en continua ebullición: la producción en cadena, la música y bailes modernos y el deporte que promovían la danza y ejercicio frenético del cuerpo –lo cual también convertía a sus cuerpos en máquinas perfectas–, la velocidad de los nuevos medios de transporte como el automóvil, los trasatlánticos o el avión, el auge de la publicidad en los anuncios, los grandes y luminosos rótulos presentes en la fisonomía de grandes metrópolis de edificios de estética moderna y tamaño colosal, inventos como el cinematógrafo, etc.

La obra de arte ya no pretendía obtener una "imagen total", sino reunir múltiples fragmentos que serían unidos según una forma diferente de proceder. El cine de aquel tiempo ofrece ejemplos de este tipo a través de sus imágenes, pudiéndose

¹²⁴ La expresión *fábrica de sueños* asociada con el cine fue acuñada por el ruso Ilyá Ehrenburg, titulado con ella una de sus obras literarias (Ehrenburg, 1932).

¹²⁵ Término acuñado por el teórico marxista Antonio Gramsci y que hace referencia al sistema de producción en masa ideado por Henry Ford con el fin de ahorrar tiempo y abaratar costes en las fábricas.

apreciar esa mirada vanguardista fragmentada y caótica hacia las nuevas sociedades de las grandes metrópolis. El montaje era entendido como forma de creación, algo tan propio de la filosofía de Benjamin. Para el pensador, la masa de aquel tiempo participa de la cultura buscando la diversión en la obra de arte –al contrario que el consumidor de arte tradicional, que se acercaría a éste con recogimiento–. No obstante, esta masa podía llegar a concentrarse dentro de su distracción, siendo el cine, con su constantes imágenes en acción, el medio que mejor conseguiría esto, a partir de su desfile masificado de imágenes (Benjamin, 2003, pp. 92-95).

Si bien Benjamin, desde su posición como escritor, entendía el montaje a partir de fragmentos en la escritura como forma de resistencia a la *voluntad del sistema*, su inspiración le venía dada por formas de trabajo en el ámbito de la vanguardia artística, como el fotomontaje¹²⁶. Esta modernidad fragmentada, construida a base de pedazos de realidad, mostraba los elementos de las grandes ciudades como las calles, tabernas, oficinas y habitaciones amuebladas, estaciones y fábricas, los cuales dejarán de aprisionar a sus habitantes gracias al cine; éste, hizo "saltar por los aires" ese "mundo carcelario", permitiendo "emprender mil viajes de aventuras entre sus escombros dispersos". El ojo mecánico cinematográfico convirtió al espectador en un auténtico *flâneur* –y, por qué no, *voyeur*– de la modernidad, permitiéndole acceder a los lugares e historias aparentemente más inaccesibles y en un solo tiempo, condensador de muchos (Baltar, 2011, pp. 57-58).

El nuevo arte de la segunda década del s. XX había iniciado sus intentos de dotar de valor estético al cinematógrafo, dignificándolo más allá de su primera naturaleza como fenómeno de feria puramente comercial. Su carácter fragmentario hizo que diferentes "ismos", además de los de las vanguardias alemana y rusa – presentes en las citadas películas– se interesaran por él, convirtiéndolo en vehículo con el que realizar sus experimentaciones artísticas. Al igual que el ámbito escénico, el cinematográfico se convirtió en cajón de sastre donde vendrían a confluír los diferentes fragmentos de los movimientos artísticos recientes, destacándose las cualidades de cada uno en una suma heterogénea: la luz y su interpretación subjetiva propiciada por el *impresionismo*, la reinterpretación de la realidad a través de los diferentes estados anímicos en el *expresionismo*, la fragmentación y superposición de diferentes realidades presentes en el cubismo o el futurismo, la pura descomposición de la realidad provocada por la *abstracción* o la creación de imágenes provenientes del psicoanálisis con el surrealismo (Martín Martín, 2003, p. 288). Puede así hablarse de un cine expresionista, naturalista, abstracto. El cine se convertía de esta manera en el más poderoso y completo de los vehículos de expresión artística, pues éste posibilitaba la ampliación de un abanico de posibilidades que en otros formatos se encontraba claramente reducido. El propio Marinetti, en su *I Manifesto della Cinematografia futurista* (*Manifiesto de la cinematografía futurista*) de 1916, afirma que sólo a través de él se podía conseguir el objetivo de la poliexpresión.

El cine representó para la vanguardia una nueva forma de creación en la que, como supo ver Benjamin, la mano tradicional del creador sería sustituida por una forma de creación mecánica, acorde con la modernidad. La cámara cinematográfica

¹²⁶ Es conocida la participación de Benjamin en proyectos constructivistas, como las revistas *G. Material zur elementare Gestaltung* o *i10* (García García, 2010, p. 163).

representaba esa máquina capaz de sustituir al ser humano, ampliando sus limitaciones y corrigiendo sus defectos, factores que la inscribían en la dinámica deshumanizadora de la modernidad. El creador del nuevo arte quedaba dotado de un ojo artificial con el que mostrar múltiples realidades imposibles de captar con las herramientas tradicionales. La mirada del creador de la modernidad pasaba a convertirse en la del espectador; éste, observaría la realidad como la observaría aquel, esto es, a través del objetivo o de la lente del artefacto fílmico, que dirigía la atención mediante el encuadre del plano, decidiendo qué mostrar, ordenando qué ver. Como indica Benjamin, el cine permitió al creador liberarse de las trabas de su arte anterior, sustituyendo el carácter artesano de sus trabajos manuales por otro de tipo técnico acorde con la modernidad y de infinitas posibilidades. Filmes de vanguardia como *Berlín, Sinfonía de una ciudad* o *El hombre de la cámara* son testigo de ello. Éste último, fue resultado de las teorías creadas por su realizador, Dziga Vertov, y presentes en su concepto de *Kino-glaz* (*Cine-ojo*), con el que se pretendía despojar la captación de imágenes de todos los impedimentos que entorpecieran una utópica "objetividad integral", la cual podría alcanzarse gracias a la "inhumana pasividad de la pupila de cristal de la cámara" (Gubern, 2003, p. 148). Un cine idílico sin autoría, donde la cámara fuese el único artista "objetivo". Esa "objetividad integral", posible gracias a la mirada fragmentada del cinematógrafo, queda reflejada en el diseño característico de los carteles de estas películas, donde se tratan de condensar diferentes escenas o elementos característicos de un film, a modo de información resumida para el posible espectador, quien debe sentirse atraído por el magnetismo de estas imágenes para decidir si ver o no la película anunciada. Por ello, los carteles cinematográficos deben destacar por valores como la transmisión directa de información mediante imágenes suficientemente elocuentes, capaces de explicar un argumento por sí mismas, sin apenas necesidad de texto. Así, por ejemplo, los hermanos Stenberg utilizan para diseñar el cartel del film de Dziga Vertov *The Eleventh Hour of The Revolution* el recurso de condensar, en una misma imagen, dos imágenes diferentes: por un lado, el rostro de un hombre que puede representar la figura del habitante de la modernidad, observador de todo cuando acontece. Éste, a su vez, podría a su vez representar al espectador del film, cuyos ojos son testigos de las diferentes imágenes fragmentadas que la película presenta; por otro lado, la segunda imagen utilizada es incrustada en las gafas de este observador, mostrándose reflejado en sus cristales su punto de vista. En ellas queda circunscrito el paisaje visual de tipo fragmentado que ofrece la película, a modo de *collage* fotográfico (Fig. 220). Ese paisaje y ese ojo que lo observa se encuentran igualmente presentes, aunque en formato pictórico, en el cartel diseñado por N. Chelovsky para otro film de Vertov, *El hombre con la cámara* (Fig. 221).

Tanto los hermanos Stenberg como Chelovsky participaron del movimiento constructivista ruso, el cual no dejó de ser una continuación del movimiento cubista. Ello lo demuestran sus visiones collagísticas de vanguardia que conectan con el cine en su mirada caleidoscópica, captada desde el objetivo de la cámara (Fig. 222) y multiplicada gracias a trucajes ópticos como el ojo de mosca (Fig. 223). Otros movimientos de vanguardia como el dadaísmo o el futurismo encontrarán en el cine la forma de ampliar esa mirada fragmentada cubista a la imagen real. La forma de aunar en un solo plano múltiples representaciones encontrará su presentación más completa con el *collage*, concretamente el llevado a cabo en el montaje fotográfico o

cinematográfico. Los creadores del nuevo arte cada vez se interesaron más por esa mirada hecha de muchas miradas y perspectivas, esa realidad múltiple. La visión obnubilada del creador ante esta realidad, capaz de fragmentar los elementos de la realidad y hasta de multiplicarlos.



Figs. 220-223. Hermanos Stenberg, Cartel para *The Eleventh Hour of The Revolution*. 1928. N. Chelovsky, Cartel para *El hombre con la cámara*. 1929. Dziga Vertov, Dos fotogramas de *El hombre con la cámara*. 1929.

Si bien el mundo moderno se encontraba sometido en aquel momento a constantes cambios, el espíritu inconformista y crítico de los creadores de vanguardia les llevaría, a su vez, a intentar cambiar ese mundo mediante su arte. El cine, precisamente por ser uno de los artes más populares al considerarse un espectáculo de masas, pronto fue utilizado como arma revolucionaria y subversiva por parte de algunos de los creadores más visionarios, como Serguéi Eisenstein. Si bien el ciudadano de principios del s. XX es considerado un ser anestesiado o hipnotizado por el constante asedio de imágenes al que le sometía el propio mundo moderno, esta realidad fragmentada eminentemente visual podía ser utilizada con el fin opuesto: construir, mediante el ensamblaje fílmico de imágenes tomadas de la modernidad, una nueva visión de las cosas capaz de hacer despertar de su letargo al espectador contemporáneo. Éste, podría ser capaz de rebelarse contra el mundo tradicional contra el que el nuevo arte pugnaba, ayudando al creador de vanguardia en su propio proyecto transformador.

En España, el advenimiento del cinematógrafo fue, como en el resto de Europa, meramente comercial. El invento de los Hermanos Lumière llegó a este país en 1896, sólo un año después de su gestación en Francia. No obstante, en sus primeros años encontraría una recepción bastante tibia por parte de los creadores que por entonces dominaban el panorama cultural español. Éstos quedaban englobados en la conocida como *Generación del 98*, en la cual existía disparidad de opiniones respecto a la nueva invención. Si bien algunos se mostraron abiertos e incluso

colaborativos en la difusión del nuevo lenguaje –Azorín demostró su cinefilia a través de sus ensayos literarios, mientras que Pío Baroja llegó a participar como actor en las dos versiones cinematográficas de su obra *Zalacaín el aventurero*– otros lo rechazaron de pleno. Antonio Machado, aunque elogiaba su valor pedagógico, criticaba sus valores estéticos, describiéndolo como "invento mecánico de Satanás" (Machado, 2001, p. 229). Unamuno¹²⁷ consideraba al cine como una forma de desfigurar la realidad y se negará a que sus obras fuesen adaptadas al nuevo lenguaje¹²⁸. Al carecer de sonido en sus orígenes, el cine impedía a los actores expresarse verbalmente, lo que les llevó a una excesiva gesticulación en sus interpretaciones. Además, las películas incluían intertítulos con los que explicar a través de textos lo que las propias imágenes no podían expresar debido a sus limitaciones. Esto llevaría a Unamuno a calificar al cine peyorativamente como "pantomímico", "Gran Guiñol", o "comedia con rasgos de caricatura grotesca", en el que el tipo de intérprete –mezcla de "acróbata, danzarín, mimo y juglar" como "Charlot"– nunca podría sustituir al actor clásico de teatro, debido a su "histrionismo basado en raíces patológicas"¹²⁹. Llama la atención cómo Unamuno se sirve de términos que precisamente figurarán en el idioma del teatro de vanguardia –la referencia a lo guiñolesco, a la pantomima o al cine cómico de Chaplin– para criticar el tipo de actuación en el cine y considerar imposible su traslación al ámbito escénico, lo cual acabaría teniendo lugar con excelentes resultados. Así mismo, Unamuno critica la procedencia europea del nuevo invento, proponiendo con cierta sorna el cambio del término extranjerizado de vanguardia "filmar" por otro más español como "pelicular".

Tuvo que ser la siguiente generación de creadores la que comenzase realmente a valorar el cine por sus cualidades estéticas en España. La concepción original del cinematógrafo como fenómeno comercial de masas permitió que buena parte de estos creadores españoles tuviese acceso a él durante su infancia, a través de ámbitos como los primitivos barracones de feria o las salas cinematográficas que, con la llegada del nuevo invento, pronto comenzaron a proliferar en España. La pantalla cinematográfica se asemejará a una ventana a través de la cual estos creadores podrían, desde sus primeros años, asistir a mundos insólitos, reales o ficticios, a lo que les resultaba posible acceder en su realidad cotidiana. Ello enriquecerá sus propios mundos imaginarios infantiles, los cuales encontraron una continuidad en sus personalidades creativas como adultos. Tal vez fue este descubrimiento durante la niñez lo que fomentará en estos creadores, desde primera hora, la necesidad de crear nuevos mundos, inexistentes en la realidad¹³⁰. Dentro del

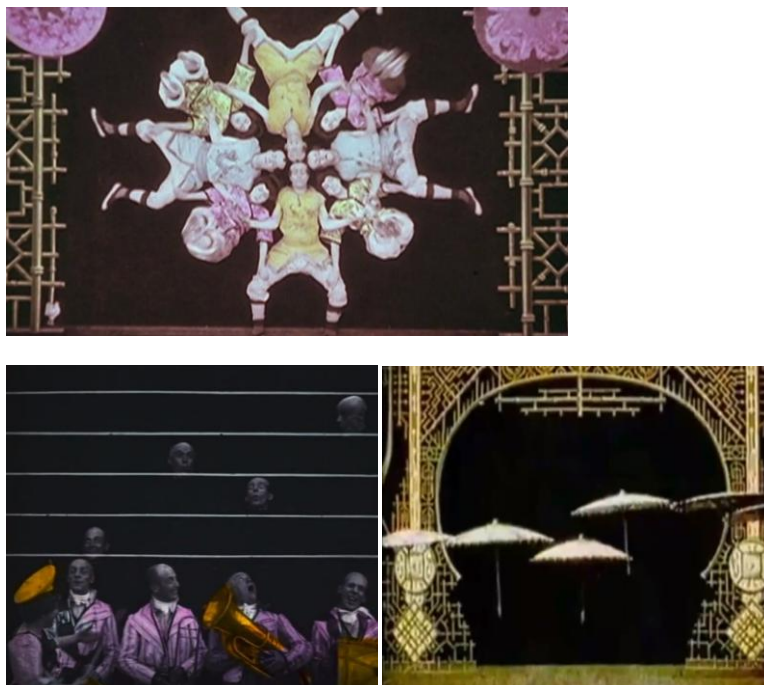
¹²⁷ Unamuno analizó el cine en *Teatro y cine* (1921) y *La literatura y el cine* (1923).

¹²⁸ En *La literatura y el cine* (1923), Unamuno se muestra reacio a considerar el cine como un arte: "Vi que el cinematógrafo se le llama el séptimo arte. ¿El séptimo? Supongo que los otros seis serán: pintura, escultura, arquitectura, baile, música y poesía. Pero lo mismo podría ser el noveno si incluimos también la sastrería y la tauromaquia o toreo" (Unamuno, 1976, p. 29).

¹²⁹ La interpretación exagerada y el uso de intertítulos son dos motivos de Unamuno para rechazar el nuevo arte: "Por nuestra parte, cúmplenos declarar que no nos atrae el cine. (...) Nada nos molesta más que el que aparezcan unos fantasmas que gesticulan y mueven los labios como quienes están hablando y hay asombro, o ira, o amor, en sus ademanes, y miradas, y luego se nos dice en un cartel, y por escrito, lo que se han dicho. Que es como si una pareja bailase un baile sin música y luego nos hiciesen oír el aire bailable que había bailado" (Unamuno, 1976, p. 24).

¹³⁰ Rafael Alberti, en su poemario *Cal y canto*, proclama *Yo nací –¡respetadme!–, con el cine* (Alberti, 1959, p. 59); Luis Buñuel describe cómo durante su infancia la llegada del cine modernizó un panorama cultural español todavía sumido en la *Edad Media* (Buñuel, 1982, pp. 36-38); Francisco Ayala, que vio en el cine a su coetáneo, lo describe como "el espectáculo que primero me sobrecogió de maravilla, al ofrecerme el único paisaje posible en que los frutos son globos infantiles y en cuyos lagos pueden florecer

mundo de fantasía generado por el cine en sus primeros años, a la figura de Georges Méliès habría que añadir otra que sólo recientemente ha sido puesta en valor: la de Segundo de Chomón. El cine de este creador español posee características análogas a la del citado cineasta francés, debido a que gran parte de su cine fue desarrollado en Francia a imagen de los postulados que harían posible películas como la famosa *Viaje a la luna*. El título y argumento de una de sus películas, *Excursión a la luna*, parece no dejar lugar a dudas del apropiacionismo llevado a cabo por Chomón con el fin de obtener idéntico éxito comercial que Méliès. A pesar de que el cine de ambos fue considerado como producto de feria sin valor artístico ninguno, en la actualidad ha quedado demostrado su valor estético y su influencia en el posterior cine de vanguardia realizado en Europa. Los ecos de la modernidad aparecen en el cine de Chomón como traducción de las ideas creativas de Méliès, haciendo posible un cine fantástico español primitivo de gran calidad. En el film, *Les ki ri ki (Juegos chinos)* (1908), por ejemplo, Chomón construye una serie de coreografías en las que diferentes cuerpos humanos conforman imágenes de tipo caleidoscópico (Fig. 224).



Figs. 224-226. Segundo de Chomón, Fotograma de *Les Ki ri ki*. 1908. Fotograma de *En avant la musique*. 1907. Fotograma de *Las mariposas japonesas*. 1908.

De esta forma lo humano queda objetualizado, convertido en una máquina perfecta, pues cada uno de estos patrones visuales es concebido a través de la amalgama fragmentaria de cuerpos cuya función es anularse en su identidad para conformar una imagen abstracta (Sánchez Vidal, 1992, p. 83). La cosificación del individuo también queda representada en *En Avant La Musique* (1907), donde Chomón desmembrará cuerpos humanos, empleando un trucaje aprendido de Méliès en *Match de prestidigitation* (Fig. 71). En dicho film de Chomón, una serie de cabezas voladoras constituyen diferentes redondas en un pentagrama (Fig. 225). En *Las mariposas japonesas* (Fig. 226) los objetos adoptarán en un momento dado el rol del actor, al tomar vida propia una serie de sombrillas mediante el recurso del *stop-motion*.

los gramófonos" (Ayala, 2006, p. 13).

Algo similar sucederá en *El hotel eléctrico* (1908), donde diferentes objetos serán animados gracias a la electricidad, volviendo evidente lo tecnológico como elemento primordial de la modernidad. El uso del *stop motion* por parte de Chomón refleja un tipo de cine fragmentario que hará posible la animación de elementos inertes a través de la sucesión de diferentes fotografías en las que el objeto parecería moverse mediante la ilusión óptica del fenómeno phi.

Por otro lado, el ritmo trepidante del mundo moderno queda patente en las diferentes historias mágicas que se presentan, cuyo único fin es deslumbrar al espectador con diferentes efectos especiales inesperados, su ritmo e incluso musicalidad. En cada uno de estos escenarios, pululan diferentes elementos en continuo movimiento, que saltan, corren, aparecen y desaparecen e incluso fragmentan diferentes partes de su cuerpo mediante diferentes trucajes procedentes del mundo del ilusionismo y de la prestidigitación. Fenómenos nunca vistos que maravillaron al público, el cual, aislado del mundo real a través de la oscuridad de la sala, creería en la posibilidad de lo imposible. De entre estos espectadores, cabe citar a futuros miembros de la vanguardia española cuya imaginación sería espoleada por este tipo de imágenes.

Para Buñuel, aragonés como Chomón, el visionado durante su niñez de películas fantásticas como *Der müde Tod* de Fritz Lang –realizada bajo la estética expresionista de vanguardia alemana– le llevó a querer convertirse en uno de los cineastas españoles de vanguardia más importantes (Buñuel, 1982, p. 88). Como creadores, su afinidad con la vanguardia europea les hizo, además, valerse del cinematógrafo como una pieza más del nuevo arte, asimilándolo como un ingrediente más de su propia producción. El cine aparece de esta forma fragmentariamente y bajo diversas apariencias en la obra de la vanguardia española: bien como objeto de estudio teórico, como una imagen influyente en los universos creativos de estos creadores o como herramienta de experimentación audiovisual. En este sentido, la primera respuesta cinematográfica dada por la vanguardia española vino de la literatura, bien a través de la poética –que reflejaría el séptimo arte en caligramas– o de la misma prosa –en la que el cine figura en la estructura de las novelas, a través del desarrollo del tiempo o de la distribución de sus escenas, como si se tratasen de planos cinematográficos (Cózar, 1991, p. 402).

De todos los jóvenes creadores españoles, la figura de Ramón Gómez de la Serna fue una de las más activas en su interés por incorporar al cine como una herramienta estética más dentro del vocabulario del nuevo arte español. Ramón definiría el cine como "el teatro de las sábanas blancas" dando un doble sentido al concepto de *sábana*, al asociarlo con la pantalla cinematográfica y con la prenda que le cubriría durante sus noches de infancia. De esta forma, se valió de su *greguería* para describir al séptimo arte como una gran sábana extendida sobre la que tendría lugar el espectáculo de los sueños (Gómez de la Serna, 1948, p. 69). Para Ramón, "todos los sueños son como las antiguas y primeras películas que vimos de niños en el primer cinematógrafo de Madrid" (Gubern, 1999, p. 18). Del mismo modo que el ámbito circense, el cinematográfico se adaptó a la perfección al universo literario de este creador. En él podían caber multitud de universos, pudiendo volar la imaginación libremente a diferentes lugares y tiempos sin ningún tipo de cortapisas, como en su literatura de vanguardia. Su novela *Cinelandia* (Gómez de la Serna, R., 1923), fábula

de Hollywood, es testimonio de la importancia que el cine de dicha industria adquirió a partir de 1914 en los mercados europeos, imponiéndose sobre el realizado por otros países (Gubern, 1999, p. 19). En sus páginas se representaría precisamente esa "gran urbe" exótica construida con los pedazos de cada de las historias que en ella se producirían (Gómez de la Serna, 1923, p. 7), ensamblados en un ejercicio de montaje cinematográfico —efectuado con palabras— brillante. En este "arca de Noé" desarrolla Ramón su escritura, situando de este modo en paralelo los mundos cinematográfico y literario. Las historias narradas se acumulan y desarrollan con el ritmo vertiginoso y deslumbrante del cine, como fragmentos enlazados a través de un complejo montaje creativo.

La "literatura cinematográfica" o el "montaje literario" de Ramón encontraría, en 1927, el primer intento de convertirse en "cine literario"¹³¹. La propuesta vino de un creador español aspirante a cineasta, Luis Buñuel, que buscó concentrar en un solo film diferentes cuentos del literato. Todos ellos mostraban, unidos conformando un gran *collage*, la vida de una gran ciudad. Estas historias, figurarían en un periódico que leería un hombre en la terraza de un café. Noticias que, por otra parte, se encontraban extraídas de acontecimientos reales acaecidos en Europa, recabadas por Ramón de periódicos del momento. Fragmentos referenciales de la modernidad, con los que Gómez de la Serna trató de elaborar su guión. Algunas de estas historias pasaron a la posteridad por su importancia, mientras que otras, más anecdóticas, "encajaban con las concebidas por el autor"¹³². La película iba a llevar por título *El mundo por diez céntimos* y posibilitaba el acceso al conocimiento de esa conjunción grandiosa de frescos cosmopolitas por la sola adquisición de un periódico por ese precio ínfimo (Mateo, 2015). El formato del periódico puede, en este sentido, equipararse al de la película, capaz de aglutinar idéntica colección de imágenes a través del montaje visual. La película, que nunca llegó a realizarse, guardaría semejanza en su argumento con filmes de vanguardia contemporáneos como *Rien que les heures* de Alberto Calvacanti (1926) o *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* de Walter Ruttmann (1927), los cuales describen el ambiente de las grandes ciudades construyendo su paisaje mediante la inserción de diferentes escenas fragmentarias que en ellas tendrían lugar (Sánchez Vidal, 2004, pp. 187-188); a su vez, este argumento esbozado por Buñuel delata su influencia ramoniana, de la cual ya dio muestras en obras como su poema *Orquestación* —concebido para la revista *Ultra* en la que Ramón colaboraba y durante la época en la que el futuro cineasta acudía a la tertulia de Pombo—, que no es sino un conjunto de greguerías en torno a los diferentes instrumentos orquestales (Buñuel, 1982, p. 76). Para Buñuel, el estilo de "primer plano greguerístico" patentado por Ramón es incluso precedesor del propio séptimo arte¹³³.

¹³¹ Asiduo a las tertulias del Café Pombo, Luis Gómez Mesa recordaba el interés de Ramón hacia el lenguaje cinematográfico: "Después del cine aparecíamos en Pombo. Llegábamos con gran estruendo. Y en el momento oportunísimo en que hablaba Ramón [...]. Al vernos [...] hacía un paréntesis en su charla y nos preguntaba: '¿Qué dice el cine, hay algo bueno?' Uno de nosotros, yo mismo, le respondía: 'Nada, que espera que Ramón Gómez de la Serna escriba un guión' [...]. Y respondía con su vozarrón: 'Que espere, lo escribiré cuando me apetezca'" (Gómez Mesa, 1986, p. 12).

¹³² Titulares como el "secuestro del hijo de Lindbergh", el "disparo de las cifras de natalidad" o el "bombero pirómano de Tours" mostraban a Gómez de la Serna y a Buñuel interesados por importar las novedades venidas del nuevo mundo (Mateo, 2015).

¹³³ Buñuel homenajea a Ramón en el siguiente artículo cinematográfico: "No sé de qué fecha datan los primeros planos greguerísticos de Ramón; pero si son anteriores a 1913 y Griffith los conocía, sería innegable la influencia de la literatura sobre el cine. Desgraciada o afortunadamente, el señor Griffith no debe poseer una nutrida biblioteca, y aún ahora, para él, Ramón será uno de tantos Ramones como

Por ello, no resulta extraño encontrar en el proyecto cinematográfico ideado por Buñuel un homenaje a la imagen puzle o *collage* con la que Ramón diseñaba la estética de sus textos; uno de ellos podía incluso haber servido de base del guión. *Las tijeras* destaca la figura del objeto que le da título como instrumento con el que recortar las noticias de los periódicos (Gómez de la Serna, 1927, p. 2). Esas tijeras recortarían determinados elementos representativos del cine y de la modernidad europea para Ramón, como el caso del emblemático gallo del sello Pathé Frères (Fig. 228). El gallo fílmico, recortado por Ramón en *El corral de Pathé*, quedaba pegado por él junto con otros recortes con los que referenciar el ámbito cinematográfico en su vanguardia: "Los hermanos Pathé vivían en las afueras tristes de París [...]. Lo que tienen los hermanos Pathé es un corral inmenso, el más grande corral del mundo, y en el que están excluidas las gallinas. Sólo gallos infinitos, innumerables gallos que cantan como gramófonos, con aires de tenores de gramófono, gallos que las noches de luna se proyectan sobre la pantalla cinematográfica" (Gómez de la Serna, 1921). Fragmentos como el gramófono –que ilustraba sonoramente las sesiones de cine mudo– o la pantalla –comparada, con su blancura contrastando con la oscuridad de la sala de cine, con la luna en la noche–, componen este *collage*-greguería.



Figs. 227-229. Anónimo, Conferencia de Ramón Gómez de la Serna sobre jazz en el *Cineclub*. 1929. Anónimo, Emblema de Pathé Frères. 1907. Alan Crosland, Fotograma de *El cantor de jazz*. 1927.

Pero no sólo Ramón y Buñuel se valieron del séptimo arte para completar sus universos propios. Ambos tuvieron un papel importante en la difusión de esta nueva pieza de la modernidad, participando como actores principales del *Cineclub* de Ernesto Giménez Caballero. El propio término fue apropiado de Europa como fragmento representativo de un cine contemplado por sus cualidades estéticas. En 1911, el teórico italiano Riccioto Canudo afirmó que el cine debía ser considerado como el "Séptimo Arte", mientras que en 1917 el escritor y cineasta Louis Delluc promovió los primeros encuentros cinematográficos en espacios denominados *cineclubs*. En ellos se reunían personas que contemplaban el cine como un vehículo artístico y que crearon las primeras revistas donde se analizaba el cine desde un punto de vista erudito. Esta actividad se reforzó en los años veinte, cuando comenzaron a incluirse en este tipo de proyecciones cinematográficas piezas de arte de vanguardia, fijando el nuevo arte su atención en el cine como un nuevo canal a través del cual expresar sus inquietudes estéticas (Oms, 1973, pp. 1-96).

andan por el mundo" (Buñuel, 1927, p. 6).



Figs. 230-239. Alberto Cavalcanti, *Fotograma de Rien que les heures*. 1926. Ernesto Giménez Caballero, *Fotograma de Esencia de verbena*. 1930. Walter Ruttmann, *Fotograma de Berlín, Sinfonía de una ciudad*. 1927. Luis Buñuel, *Fotograma de Un perro andaluz*. 1929. Jean Renoir, *Fotograma de La Fille de l'eau*. 1925. Fernand Léger, *Fotograma de Ballet mécanique*. 1924. Ernesto Giménez Caballero, *Fotograma de Noticiario de cine-club*. 1930. Fernand Léger, *Fotograma de Ballet mécanique*. 1924. Ernesto Giménez Caballero, *Fotograma de Noticiario de cine-club*. 1930.

El *cineclub* español surgió con la intención de sumarse a dichas propuestas europeas, lo que le llevaría a construir su imagen de forma idéntica a éstas, imitando incluso el tipo de programación de la que Buñuel hizo referencia como testigo de la misma en Francia: "un noticiario de actualidades de entreguerras, un film de ficción primitivo, uno de vanguardia y el estreno de un film de repertorio" (Gubern, 1999, p. 261). El propio creador español, tras su estancia en la RDE, volvería a ella en calidad de organizador de sus propias sesiones de cine, entre 1927 y 1928. Gracias a su conocimiento del nuevo cine que se estaba haciendo en Europa, supo exportar una síntesis del mismo a España, construida fragmentariamente a través de algunos de sus películas más reseñables. Ejemplos como *Entr'acte* de René Clair, *Rien que les heures* de Alberto Calvacanti, *Le coquille et le clerygman* de Germaine Dulac, *La Fille de l'eau* de Jean Renoir o *La Ballet mécanique* de Fernand Léger fueron vistos por primera vez en España gracias a la labor de Buñuel. Este tipo de películas no se exportaban al no considerarse comerciales y sufrir el rechazo del público general (Aub, 1985, p. 285). Además de importar estas películas, Buñuel también se ocupó de ilustrarlas musicalmente: de esta forma, importó referencias de la vanguardia musical como la partitura *Relâche* de Erik Satie adaptada para violín y orquesta por Darius Milhaud, para cuya interpretación en directo contó con un trío musical. Por último, Buñuel se encargaba de explicar cada una de estas piezas de vanguardia, introduciéndolas previamente al público presente en estas sesiones fílmicas. El éxito de la importación de la vanguardia cinematográfica europea por parte de Buñuel en la RDE ayudó a generar el caldo de cultivo del séptimo arte en España, del que se nutrieron las principales figuras de su intelectualidad. El propio José Ortega y Gasset acudió a estas sesiones de lo que él denomina como "*cinema* para minorías", mientras que Ernesto Giménez Caballero, a través de su revista *La Gaceta Literaria*, anunciaba la creación de un *Cineclub* en Madrid en 1928. Esta propuesta acabó finalmente viendo la luz con su consabido éxito, siendo la primera en España en dar a conocer diferentes ejemplos fragmentarios del nuevo "ensayo fílmico" europeo (Giménez Caballero, 1979, p. 58); entre éstos, algunos tan relevantes como *El cantor de jazz* de Alan Crosland – considerada como la primera película con sonido de la Historia –, la cual fue presentada por Ramón Gómez de la Serna; para su intervención, se embadurnó la cara de negro (Fig. 227) a imagen del actor del film citado, Al Jolson (Fig. 229). La conferencia fue una defensa de dos nuevos elementos de la modernidad: el nuevo cine sonoro y el género musical del *jazz*, que él convierte en un nuevo "ismo": el *jazzbandismo*.

Además, el *Cineclub* se encargó de defender la creación de un nuevo cine de vanguardia español. La colaboración de Caballero con Buñuel –la cual se había iniciado con la colaboración de éste en *La Gaceta Literaria* como crítico cinematográfico¹³⁴– llevó a que el cineasta español proyectase en las sesiones del *Cineclub* su obra *Un perro andaluz*, representando su estreno español. Además, Caballero llevará a cabo con su *Cineclub* la producción de algunos ejemplos fílmicos españoles de intención vanguardista, en cuya labor también participaron, a modo de actores, el propio Ramón Gómez de la Serna, Salvador Dalí o Rafael Alberti. En ellos, puede apreciarse la influencia de algunos de los filmes proyectados en estas sesiones, a través de determinadas imágenes a modo de referencias. Así por ejemplo, en *Rien*

¹³⁴ *La Gaceta Literaria* se considera el primer medio de difusión español que habló de cine de vanguardia, influyendo en futuros cineastas españoles de vanguardia (Sánchez-Biosca, 1998, p. 404).

que *les heurs* (Fig. 230), aquellos numerosos ojos que representan las miradas de los habitantes de la sociedad moderna recuerdan claramente el fotograma de los ojos lascivos multiplicados de *Esencia de verbena* (Fig. 231); la imagen del guardia que trata de atender a la masa en *Berlín, Sinfonía de una ciudad* (Fig. 232) se asemeja a la del policía que contiene la multitud agolpada en *Un perro andaluz* (Fig. 233); el cuerpo de la mujer que se desdobra en el sueño de *La Fille de l'eau* (Fig. 234) parece evocar el torso de la chica que desaparece ante el cuerpo inconsciente del protagonista de *Un perro andaluz* (Fig. 235); finalmente, la imagen invertida de la mujer del columpio y el reflejo de una imagen sobre la esfera en los fotogramas de *Ballet mécanique* (figs. 236 y 238) evocan el rostro del hombre boca abajo y el reflejo de la carretera sobre el níquel del automóvil en *Noticiario de cine-club* (Figs. 237 y 239).

Otro de los canales mediante el cual el cine hizo su entrada en España fue Filmófono. Como otras productoras cinematográficas, no sólo tuvo en cuenta la importancia del cine como elemento de la modernidad necesario para renovar la sociedad cultural española, sino que también apostó por la música como fragmento moderno con el que introducir la estética de la vanguardia europea. Para ello, su fundador Ricardo Urgoiti contó con el compositor Fernando Remacha para dotar de bandas sonoras a las diferentes películas dirigidas por creadores de vanguardia como Luis Buñuel. Remacha no sólo se encargó de dotar a estas películas de partituras que incorporaban los diferentes elementos estéticos de la música moderna, sino que también fue designado para viajar a Europa con el fin de escoger las referencias cinematográficas que debían importarse y distribuirse en España. Remacha no sólo seleccionó estas películas extranjeras de carácter silente, sino que también tuvo que escoger su acompañamiento musical e incorporarlo durante la proyección, reproduciendo las películas y los discos sonoros. Con ello, demostraba su conocimiento y creatividad para escoger fragmentos visuales y musicales de la estética del nuevo arte europeo y alternarlos. Otros compositores españoles defensores de la nueva música, como Gustavo Pittaluga, Juan José Mantecón o Roberto Gerhard concibieron textos sobre "el arte de componer música para la pantalla" (López González, 2010, pp. 101-106).

El cine entraba de este modo en España a través de la recepción fragmentaria que de él harían determinados intelectuales, quienes comenzaron a difundirlo proyectando algunos de sus ejemplos de vanguardia a través de las plataformas referidas, mediante la inclusión de sus características en sus imaginarios creativos personales o a través de su análisis teórico. En este sentido, cabe resaltar también la figura de Guillermo de Torre o de Francisco Ayala, quienes elaboraron textos críticos sobre el nuevo invento, destacando sus cualidades estéticas. Así, por ejemplo, de Torre –representante del ultraísmo, el cual ya había comenzado a asimilar el cine como fragmento de modernidad durante la primera década del s. veinte– realiza en sus *Literaturas europeas de vanguardia* su propia "apología del *cinema*", destacando cómo el nuevo invento ya en 1925 iba adquiriendo "día a día una nueva categoría estética". Su ojo mecánico era capaz, con cada una de sus aperturas de diafragma, de ampliar "el radio de su interés peculiar y de sus conexiones sugeridoras" (Torre, 2001, p. 425). Ello le llevaría a rasgar "perspectivas insospechadas" ante los nuevos creadores de vanguardia, que participaron de él independientemente de sus diferentes corrientes estéticas aprovechando su naturaleza como "arte integral". De

Torre elogia el séptimo arte por el mismo motivo que lo hacen creadores de vanguardia como Marinetti: por su capacidad para contener los diferentes fragmentos descriptores de la modernidad, "acelerada y simultaneísta", gracias a su capacidad de síntesis (Torre, 2001, p. 426). Para el creador español, la clave del *cinema* está en su capacidad para mostrar un hecho, no con la escueta visión fotográfica corriente, sino descompuesto en "detalles, trozos, relieves fotogénicos" descubriendo su verdadera significación (Torre, 2001, p. 428). La poética de vanguardia, compuesta por imágenes y metáforas sería trasladada al cine, capaz de "traducir los pensamientos en imágenes oculares y hasta las imágenes en metáforas". El nuevo lenguaje poético, conformado por una cabalgata de imágenes fragmentarias encabritadas al sucederse unas tras otras, debía de encontrar su paralelismo en las imágenes fragmentadas del *cinema*, capaces de precipitarse –mediante el montaje– en rápidas proyecciones, sugiriendo bellas metáforas visuales mediante su multiplicidad (Torre, 2001, p. 429).

Así mismo, el escritor Francisco Ayala se sumó a la defensa estética hecha del cine por Guillermo De Torre con una nueva aportación literaria a modo de ensayo. Su obra *Indagación del cinema* (Ayala, 2006) destaca idénticas cualidades del séptimo arte: la capacidad de aunar, mediante el montaje, diferentes imágenes de carácter fragmentario –denominándolo como "alegría de alegrías sueltas"–, produciendo "una vibración, una agilidad, una instantaneidad insospechables antes" (Ayala, 2006, p. 14); su posibilidad de superar a las otras artes en sus limitaciones –completando los "caminos truncos" y ofreciendo "soluciones a lo insoluble"– le llevaría a mostrar diferentes espacios y tiempos en una sola experiencia –equivaliendo, para Ayala, a una suerte de viaje o "desfile de paisaje" visto en una "excursión en automóvil"–; pero, sobre todo, permitiría al creador elegir las piezas con las que conformar sus máquinas "perfectamente inútiles y sin correspondencia en la ordenación natural del mundo". Según Ayala, "las obras logradas mediante esta técnica se relacionan con la Naturaleza de un modo fragmentario" (Ayala, 2006, pp. 25-26). Su "horizonte incoloro" hace posible que quepan "todas las imágenes", convirtiendo fácilmente "una copa en una rosa de cristal", "la rosa en una mano" y "la mano en un pájaro" o, "un frutero con dos manzanas en el pecho de una mujer" (Ayala, 2006, p. 33).



Fig. 240. Luis Buñuel, Fundido encadenado de *Un perro andaluz*. 1929.

Ayala, emplea una escritura fragmentaria basada en la concatenación de imágenes para describir el funcionamiento de la maquinaria del montaje, capaz de unir diferentes imágenes, como en el caso del "film alemán" de vanguardia en el que se basa para su descripción tan visual. La asociación de estos elementos visuales a través de su forma fácilmente puede recordarnos a los fundidos encadenados de *Un perro andaluz*, asociándose imágenes aparentemente tan dispares como las del erizo y la axila (Fig. 240). Este tipo de procedimientos, llevados a cabo por los creadores de vanguardia en la conformación de sus obras cinematográficas puramente estéticas,

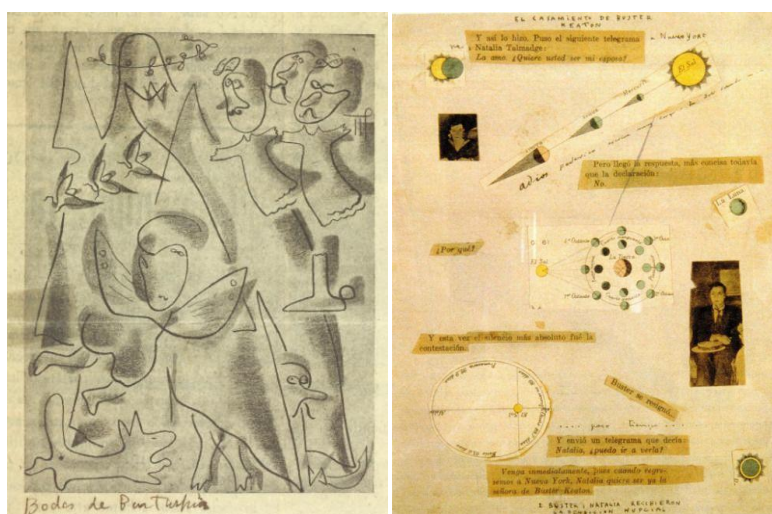
generaron el rechazo de parte de la población no acostumbrada a este tipo de arte. El público español, se conformaba con otro tipo de obras más asequibles y menos estéticas, como por ejemplo las películas norteamericanas interpretadas por actores cómicos y conocidas como *Slapstick films*¹³⁵. Traducido literalmente como "películas de payasadas", estos filmes atraerían igualmente a los creadores de vanguardia españoles, al estar conformadas por elementos representativos de la nueva estética de la modernidad: el elemento lúdico y cómico –presente en el tipo de situaciones provocadas por sus protagonistas–, lo deportivo –las interpretaciones actorales, conformadas por una coreografía que en algunos casos roza lo gimnástico– la presencia del mundo moderno y deshumanizante –los propios actores llegan a comportarse en sus movimientos corporales como máquinas–, la capacidad de alterar el entorno mediante intervenciones inesperadas y, sobre todo, el carácter antiestético –contrario a una estética pura o artística, tradicionalmente asociada a lo sentimental–. Los intérpretes de estas comedias representan la supervivencia en el mundo moderno, rechazándolo como en el caso de Chaplin o integrándose en él como Keaton¹³⁶. Para la vanguardia española, esta "patosidad de la época" representaba una forma de reaccionar contra la solemnidad y la trascendencia presente en la sociedad cultural de la época (Gómez de la Serna, 1968, p. 225). Frente a la artificiosidad de las convenciones, el humor se presentaba para la sociedad moderna como una válvula de escape, como una fuente de placer, como bien estudia Freud (Freud, 1981, p. 2997). Antonin Artaud, en *El teatro y su doble*, asocia el cine cómico de los hermanos Marx con el surrealismo debido a su capacidad extraordinaria de "liberar en la pantalla una magia particular que las relaciones habituales entre palabras e imágenes no revelan comúnmente"; un tipo de poética "mágica", ajena al cine y al teatro, donde el inconsciente de los personajes, "oprimido por las convenciones y los usos, se venga". La realidad queda desintegrada mediante la anarquía y el humorismo (Artaud, pp.157-159). El humorista provoca, mediante sus chistes, la reelaboración de elementos inconscientes con los que generar estados de conciencia placenteros. El chiste o *gag* cinematográfico busca precisamente provocar un placer colectivo, lo cual aprobarían los creadores de la vanguardia, defendiendo la liberación de todo cuanto pudiese reprimir la sociedad moderna en el individuo, a imagen del psicoanálisis.

De esta época son obras creadas por autores como Rafael Alberti, Maruja Mallo, Salvador Dalí, Federico García Lorca, las cuales versan sobre el ámbito del cine mudo y sus protagonistas. Todas ellas presentan sus elementos en un universo fragmentario, deudor de la vanguardia. El poemario de Rafael Alberti *Yo era un tonto, y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, constituye todo un universo poético habitado por elementos que evocan directa al cine mudo y a sus cómicos. El propio Alberti, al considerar al cine como el invento que más le arrebatara por encima de los múltiples de la vida moderna, concibió durante esta época un lenguaje poético deudor del cinematográfico: sus imágenes literarias, como fragmentos constituyentes de un montaje sorprendente, desfilan igual que aquellas otras creadas por el séptimo arte: "con una velocidad cinematográfica, como "imprevistas y absurdas metáforas muy en

¹³⁵ Buñuel describe su predilección, como el resto de amigos de la RDE, por el cine humorístico: "preferíamos las películas cómicas norteamericanas, que nos encantaban: Ben Turpin, Harold Lloyd, Buster Keaton, todos los cómicos del equipo de Mack Sennett" (Buñuel, 1982, p. 76).

¹³⁶ Los creadores de vanguardia españoles ensalzaron la figura de Keaton, imagen de la modernidad deshumanizada por su carácter "frío, impasible, desinfectado y esterilizado", mientras que criticaron a Chaplin por su sentimentalismo, representativo de la tradición (Gubern, 1999, pp. 58-59).

consonancia con la poesía y la plástica europeas del momento" (Alberti, 2005, pp. 303-304). De ello dan testimonio, por ejemplo, los versos de su poema *Carta de Maruja Mallo a Ben Turpin*. Los cómicos del cine mudo son asociados con situaciones absurdas: "Harry Langdon ya sabe que para la tos es muy conveniente el campo", "El corazón de Charles Chaplin ha sido prohibido en todas las esquinas", "Chester Conklin alquila sus bigotes y vende a plazos su más provocadora sonrisa". A su vez, estos personajes y sus historias conviven con otros que viven también vidas disparatadas: "cuatro cupidos en camión te espían", "un ángel con carita de liebre, un angelito feo, pero bien intencionado", o "mi alma tiene patas de puerco con ojos de perdiz". Las sugerentes imágenes se encuentran de forma fragmentada en el poema, de la misma forma que quedan representadas en *Bodas de Ben Turpin* (Fig. 241), ilustración sobre el texto de Alberti realizada por la propia Maruja Mallo, protagonista del título del poema como un fragmento más, junto con Ben Turpin.



Figs. 241-242. Maruja Mallo, *Bodas de Ben Turpin*. 1929. Salvador Dalí, *El casamiento de Buster Keaton*. 1925.

Todos estos motivos del universo poético-cinematográfico de Alberti y Mallo encuentran cierta correspondencia con otro universo, en este caso pictórico, de Salvador Dalí. En este caso, los elementos fílmicos son adaptados para conformar una especie de *collage* dadá titulado *El casamiento de Buster Keaton* (Fig. 242). Una historia creada con recortes de palabras e imágenes, en la que el personaje de Keaton se mueve en una atmósfera astronómica, alejada del mundo terrenal de los sentimientos. Se habla de un casamiento, del amor, pero de una forma aséptica, amputado todo carácter lírico como estas piezas son extraídas de sus formatos originales. El rostro del propio Buster Keaton queda incluido como elemento del poema, pues su "cara de palo" muestra una actitud carente de toda expresividad. El lenguaje empleado, a modo de telegrama, representa también esa frialdad, esa comunicación casi mecánica, como dictada por una máquina, con la tipografía sintética y homogénea empleada por un cajista en sus moldes de imprenta (Visa, 2003). La obra fue enviada por Dalí como carta su amigo Federico García Lorca. Por aquel tiempo, el poeta concibió una breve pieza teatral titulada *El paseo de Buster Keaton*. Ello que establece un claro nexo de unión entre esta obra y la de Dalí, representando ambas creaciones en torno a la figura del actor, así como a los motivos cinematográficos que podrían definirlo desde el imaginario de estos creadores. Si Alberti realizó su versión poética del cine cómico americano y Dalí su adaptación

pictórica, Lorca hará su libre creación escénica utilizando la fragmentación como método de creación en torno a dicho personaje de cine mudo. Las acotaciones o escenas en ella narradas parecen independientes entre sí y exageradas, absurdas, dignas de figurar como planos de una película de este actor (Muñoz, 2003, p. 58): "Buster Keaton cruza inefable los juncos y el campillo de centeno", "Buster Keaton cae al suelo. La bicicleta se le escapa", "en el horizonte de Filadelfia luce la estrella rutilante de los policías", "la joven se desmaya y cae de la bicicleta [...] "Se arrodilla" (Buster Keaton) y "la besa" (García Lorca, 2003, pp. 115-117). Además, la obra se encuentra plagada de elementos cinematográficos que aluden al mundo de la modernidad americano y que debían por ello resultar extraños aún en España: "el paisaje se achica entre las ruedas de la máquina", "un negro come su sombrero de paja", "a lo lejos se ve Filadelfia", "los habitantes de esta urbe ya saben que el viejo poema de la máquina Singer...", "un gramófono decía en mil espectáculos a la vez: 'En América, no hay ruiseñores'" (García Lorca, 2003, pp. 115-117). No obstante, las referencia de Lorca al cine no sólo quedarán explicitadas en el ámbito teatral, sino también en otros formatos como el cine –como se verá más adelante en su guión *Viaje a la luna*– o la fotografía. De esta disciplina dan testimonio cuatro fotografías realizadas en 1918 por Federico García Lorca y un grupo de amigos con el fin de ilustrar un guión oral improvisado por él y que llevó por título *La historia del tesoro*. En esta secuencia fotográfica, aparecen disfrazados interpretando una historia a modo de fotonovela, en la que Lorca interpretaba al guardián del tesoro escondido en una cueva, que al tratar de defenderlo era finalmente asesinado por unos bandidos (Gubern, 1999, p. 446). Llama la atención la forma tan sencilla y escueta de narrar el guión, mediante cuatro imágenes concatenadas entre sí, como fotogramas de un film (Fig. 243). Cuatro escenas o fragmentos extraídas de un guión, seleccionadas por su carácter ilustrativo o comunicativo, pues su descripción visual debía de bastar para dar a comprender el argumento contenido en el guión.



Fig. 243. Federico García Lorca, Fotorrelato de *Historia del tesoro*. 1918.

Cada uno de estos ejemplos creativos por parte de estos creadores españoles representan el imaginario fragmentado que tenían del cine como elemento característico de la modernidad. El desarrollo de este inventario común en torno al séptimo arte sería el caldo de cultivo que propiciaría en un futuro un cine de vanguardia español, realizado por algunos de estos creadores españoles que, dedicados o no a la profesión cinematográfica, experimentaron con el nuevo lenguaje contagiados por el espíritu del nuevo arte europeo. Algunas de sus más importantes características estéticas tuvieron una gran influencia en ellos. Interpretándolas desde su propia idiosincrasia española e integrándolas en sus propios universos estéticos y

biográficos, produjeron un fértil laboratorio de creación del que salieron obras que finalmente definen una cinematografía de vanguardia autóctona y diferente de las demás.

13. La imagen moderna del individuo como híbrido orgánico y tecnológico: la vanguardia y sus dispositivos humanoides

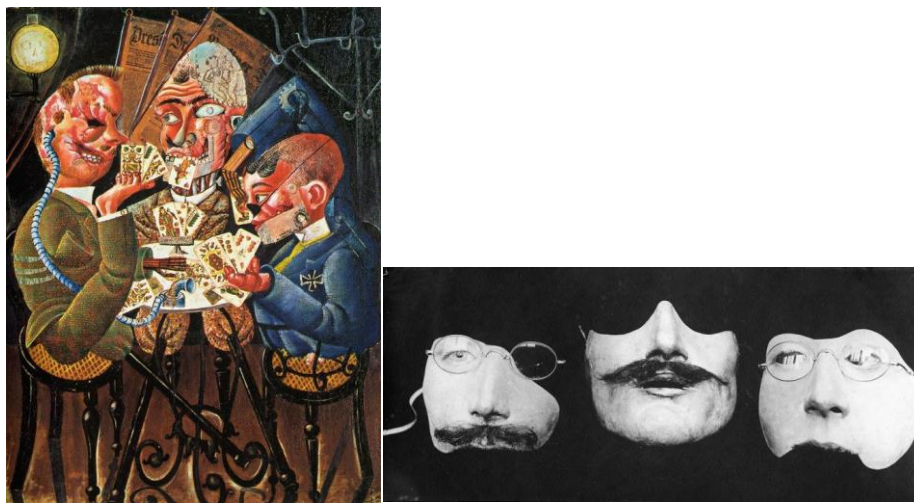
Desde los orígenes de la modernidad a inicios del s. XX, la ciencia tuvo un papel preponderante en la búsqueda de un progreso sin precedentes. El ser humano, en su intento por corregir la imperfección de su propia naturaleza, llegaría incluso a fabular con la posibilidad de poder engendrar nueva vida mediante sus investigaciones. Ello dio lugar a las primeras muestras referenciales de modernidad, ciencia y creación en el ámbito cultural: en primer lugar, cabe citar el mito del *monstruo de Frankenstein*, creado por Mary Shelley en su obra homónima –alentada precisamente por el espíritu de su época–; en ella, un científico era capaz de dar vida a un cuerpo construido de fragmentos inertes¹³⁷. La construcción de este monstruo equivalía a transgredir el orden natural, "pervertir el puzzle de Dios" (Cortés, 2003, p. 24). La escritora advierte en su novela de los peligros de jugar a ser el Creador, introduciendo con ello el aspecto siniestro dentro de esa mirada positiva y esperanzadora que la sociedad tenía puesta en el progreso y la ciencia. La especie humana se mostraba como un peligro para sí misma (Raquejo, 2010, pp. 110-113), por cuanto amenazaría sus propias reglas morales, aquellas que a su vez la sociedad había instituido como intocables. En segundo lugar, resulta imprescindible la referencia de *El hombre de arena* (1817) de E.T.A. Hoffmann, el cual introduce un mito más real: el de la ilusión artificial de vida creada por el ser humano. En este relato, su protagonista Nathanael se enamora de un autómata con apariencia de mujer. El propio autor había ya pergeñado la idea en su obra *Los autómatas* (1814), donde los límites entre máquinas y seres humanos se rompen, presentando a individuos automatizados y artilugios mecánicos vivificadores, capaces de mimetizar los movimientos humanos (Cortés, 2003, pp. 32-33). Ello remitiría, en tercer lugar, al concepto de *lo siniestro* (*Unheimlich*, en alemán) utilizado por Sigmund Freud en su ensayo homónimo; en él se refiere a aquello que, siendo aparentemente cercano, manifiesta una naturaleza inquietante oculta, "aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás" (Freud, 1981, p. 2484). El autómata, al adoptar apariencia humana, genera confusión en aquel que lo observa y que desconoce su naturaleza mecánica. Su creador, ante la imposibilidad de conseguir dar a luz nueva vida humana, se contenta con fabricarla lo más fielmente posible a este concepto. De esta suerte, surgieron diferentes tipos de vidas mecánicas, con las que sus creadores soñarían con un futuro en el que su perfeccionamiento las hiciese iguales o superiores a las de los seres vivos. Será precisamente este interés por imitar lo humano lo que daría una apariencia siniestra a estas creaciones inanimadas, surgidas como invenciones de la modernidad. Su sistema de funcionamiento se encontraría inspirado por las máquinas, que cada vez tenían una mayor presencia en el mundo moderno, compitiendo con desbancar al individuo de sus funciones útiles. Freud hace referencia precisamente a esta doble

¹³⁷ Según Shelley, Frankenstein da vida al tejido inerte gracias a un rayo de energía. Esta idea se inspira en las teorías galvanistas citadas por la propia Shelley en el prólogo del libro (Raquejo, 2010, p. 110).

sensación de extrañeza producida por lo siniestro: la duda de si algo aparentemente animado lo es realmente o, al contrario, si un objeto sin vida puede estar en verdad animado (Trías, 1992, p. 34). El individuo de la modernidad tuvo oportunidad de experimentar ese sentimiento en determinados espacios públicos: así, por ejemplo, las tiendas y galerías comerciales comenzaron a exhibir en sus escaparates maniquís, los cuales, como réplicas humanas, lucían todo tipo de productos a modo de complementos; los museos de cera, por su parte, "revivieron" a las grandes figuras de la Historia, como en otro tiempo pasó con las estatuas; por último, los círculos de la buena sociedad, las ferias o los mercados se convirtieron en ámbitos ideales para la presentación social de sofisticados ingenios como muñecos, marionetas, maniquís o autómatas (Crego, 2007, p. 10). En este sentido, Edgar Allan Poe se refiere a un caso que en su época tuvo gran relevancia en uno de sus ensayos literarios: el jugador de ajedrez de Maelzel. Se trataba de una invención creada en 1769 por Wolfgang von Kempelen y exhibida en ferias y teatros de buena parte del mundo occidental. Consistía en la figura de un autómata caracterizado como turco, con la capacidad de jugar partidas de ajedrez con humanos e incluso de ganarlas en la mayoría de los casos. Poe, que asistió a una de estas exhibiciones, cuestiona el invento al considerar imposible que un aparato mecánico sea capaz de emular la actividad intelectual humana; sostiene que dentro de la máquina se encuentra en realidad un humano que observa, a través de un sistema de espejos, las jugadas de su contrincante. De una u otra forma, el escritor americano se valdría como creador de este tipo de casos acaecidos en la realidad, a camino entre lo increíble y lo racional, para configurar sus mundos de ficción, debido a sus posibilidades sugestivas. Por su parte, el séptimo arte, siempre dispuesto a reflejar los imaginarios de la modernidad, mostró en diferentes títulos de vanguardia la importancia dada al humanoide como sustituto siniestro e incluso cómico del ser humano, o del individuo despojado de toda humanidad. En películas como *La muñeca* de Ernst Lubitsch (1917) se aprecia la influencia del personaje de Olympia de Hoffmann en el argumento, en el cual un personaje de la nobleza, debido a su timidez, prefiere casarse con una muñeca autómata antes que con una mujer de carne y hueso para continuar la línea familiar (Fig. 247). En *El gabinete del doctor Caligari* de Robert Wiene (1920), el ser humano al ser hipnotizado es convertido en atracción de feria e incluso en asesino, en manos de su hipnotizador; en *El Golem* de Paul Wegener (1920), se recoge la tradición judía donde un rabino da vida a una criatura conformada de arcilla, como precedente de la figura de Frankenstein. En *Metrópolis* de Fritz Lang (1927), un científico al servicio del presidente de una ciudad futurista crea un robot con apariencia humana para controlar las posibles rebeliones de los trabajadores.

El interés estético de la vanguardia hacia las inquietantes presencias de lo humano en creaciones artificiales quedó potenciado tras la I Guerra Mundial, cuyos estragos contagiaron de un pesimismo general a los habitantes de un mundo en la antesala de su destrucción. Dicho concepto de vida artificiosa pronto interesó a los creadores de vanguardia; éstos, sustrajeron de esta realidad moderna sus diferentes fragmentos representativos, valiéndose concretamente de elementos como la máquina, el autómata, el maniquí o la marioneta. Los creadores de vanguardia de este tiempo, como los italianos englobados en el movimiento de *Valori plastici*, se recluyeron en el mundo inerte de los objetos. Autores como Giorgio de Chirico ensalzaron al maniquí como símbolo de una integridad humana perdida (Crego, 2007,

p. 31). A su vez, La I Guerra Mundial supo valerse del maniquí utilizándolo como una de las principales técnicas de camuflaje. Mediante estos seres inanimados, se trataba de confundir al enemigo, distrayéndole al hacerle pensar que se trataba de soldados de carne y hueso. Además, se llegaron a idear sistemas de cordeles con los que hacerles mover sus brazos inanimados con el fin de dotarles de vida (Méndez, 2016, pp. 124-125). El concepto de lo siniestro afectaba de este modo al maniquí, activando el "resorte del escalofrío" presente en todo ser inanimado en cuya apariencia se esperaba encontrar vida. Tras la contienda, el elemento artificial del maniquí hizo presencia en los cuerpos humanos a través de los veteranos de guerra tullidos, cuyos fragmentos anatómicos fueron sustituidos por miembros artificiales. El nuevo arte, a través de los creadores metafísicos italianos o de los pertenecientes al Realismo Mágico, mostró el "efecto devastador de la guerra sobre los cuerpos" a través de la imagen pictórica del maniquí (Méndez, 2016, p. 124). Por otro lado, creadores expresionistas como Otto Dix mostraron a estos mutilados de guerra, cuya ausencia de determinados fragmentos corporales como ojos, piernas e incluso mandíbulas serían suplidos por piezas ortopédicas creadas por aquella modernidad, dándoles apariencia de seres a caballo entre lo humano y lo artificial (Fig. 244). Estos monstruos o criaturas, como Frankensteins contemporáneos, fueron fabricados por la sociedad, rompiendo la unidad de su origen humano para instituir en ellos "el desorden, el caos, lo impuro" (Cortés, 2003, p. 28). En el relato *El hombre que se gastó*, el citado Poe describe al personaje de un brigadier que, como veterano de guerra excepcional, ha quedado recompuesto casi totalmente por piezas ortopédicas, siendo más máquina que humano (Poe, 1977, pp. 1215-1227).



Figs. 244-245. Otto Dix, *Los jugadores de skat*. 1920. Anónimo, *Máscaras para soldados* creadas por Anna Coleman Ladd. 1917.

Si bien algunos creadores reflejaron al ser humano mutilado por la guerra como denuncia del progreso de deshumanización de Occidente, también su arte ayudó a algunas de estas víctimas, cuyas heridas no sólo eran físicas sino también psicológicas. Algunos de ellos serían marginados por la sociedad al considerarles seres monstruosos. Su apariencia incompleta precisaba de determinados elementos o fragmentos con los que equipararse a los demás. Como Frankenstein, evitarán el contacto con los otros seres humanos o buscarán ser aceptados por ellos. En este sentido, el taller de la escultora Anna Coleman Ladd hizo posible el milagro de su

reintegración social gracias a la posibilidad de reconstrucción de algunos de los fragmentos perdidos por estos ex-combatientes, concretamente aquellos pertenecientes a sus rostros (Fig. 245). Como el doctor Frankenstein, Ladd repuso los trozos perdidos de carne a través de piezas artificiales a modo de máscaras realistas, curando esas heridas en su doble sentido (Mendoza, 2015).

Sin embargo, la guerra dejaría heridas psicológicas incluso en aquellos que no habían perdido ningún fragmento de su cuerpo. En el caso del creador Oskar Kokoschka, su participación en la I Guerra Mundial y su ruptura con Alma Mahler le dejaron traumatizado hasta desconfiar de sus semejantes. Este desengaño de lo humano le trastornó hasta el punto de llegar a encargar una muñeca a tamaño natural idéntica a su amada perdida a la que trató como tal, paseándose con ella por Dresde e incluso acudiendo en su compañía al teatro (Crego, 2007, pp. 97-101). Otros creadores buscaron el concepto de muñeca en el propio ser humano. Éste sería el caso de Hans Bellmer, quien tras asistir a una representación de la ópera *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach –inspirada en algunos relatos de E.T.A. Hoffmann como *El hombre de arena*, donde figura la muñeca mecánica Olympia– y sentirse atraído por las teorías del subconsciente de Freud llegó a diseñar una muñeca e incluso a convertir a su compañera sentimental Unica Zürn en una de carne y hueso, simbolizando su gran fetiche, la máxima expresión de objeto de deseo surrealista (Beteta, 2016, pp. 430-431). El hecho de que Zürn se dejase manipular por su pareja como si se tratara de un objeto inerte, se explica en el trauma que ésta sufrió durante su infancia, debido a los abusos sufridos a manos de su padre. A su vez, el alegato maquinista y antihumanista iniciado por el futurismo llevó a generar obras inspiradas en entornos mecanizados habitados por híbridos entre humanos y máquinas, como *Impresiones de África* de Raymond Roussel. Esta obra llamaría la atención de Duchamp, que en adelante crearía universos dominados por una simbiosis entre elementos humanos y mecánicos. *El gran vidrio* presenta diferentes máquinas cuyas formas ambiguas juegan con los conceptos humano-mecánico hasta transformar "el amor en un proceso mecánico" (Duran, 2008, p. 168). Max Ernst también ironizó entre erotismo y mecánica con obras como *La gran rueda ortocromática que hace el amor a medida*, mientras que obras de Francis Picabia como *Parada amorosa*, *Niño carburador* o *Niña nacida sin madre*, representaban parodias de máquinas inverosímiles que buscaban con su "estabilidad" aquello que podía faltarle al género humano debido a sus debilidades personales (Duran, 2008, pp. 170-171).

La máquina quedaba asociada con la figura humana que la había generado, pudiendo incluso sustituirla. Fernand Léger afirmaba que utilizaba la máquina "como otros el desnudo o el bodegón". Como escenógrafo, llegaría a sustituir al intérprete humano por diferentes artefactos modernos en casos como el "ballet mecánico" creado por Léger. Ello llevó también al interés por un tipo de teatro no interpretado por personas sino por marionetas. Inspirados por esta afición, creadores como Paul Klee, Sophie Tauber, Hannah Höch, la pareja John Heartfield y George Grosz, Balla o Depero, construyeron diferentes títeres de vanguardia con los que escenificar su nueva visión del mundo; en algunos casos, los propios creadores llegaron a emular a otros artistas de vanguardia, como los muñecos de Picasso o Matisse que haría Vassiliev (Lahuerta, 2010, p. 38).

Por su parte, los surrealistas encontraron en el maniquí un elemento que podía manipularse sin trabas; su asociación con la "femme" e incluso la "femme fatale" que "se montaba y desmontaba como los sueños en manos de un psicoanalista", daría lugar a unir ese sentimiento de extrañeza, de sospecha de vida, con aquel otro del deseo. Hans Bellmer creó toda una serie de muñecas cuya originalidad residía en la construcción, deconstrucción y reconstrucción de sus piezas. La apariencia del objeto final se conforma mediante una original combinación de los fragmentos constitutivos de su anatomía, generando en el observador un "oscuro objeto del deseo" dominado por el extrañamiento e incluso por el desagrado (Crego, 2007, p. 92).



Figs. 246-249. Eugène Atget, *Un escaparate en la Avenue des Gobelins*. 1925. Ernst Lubitsch, Fotograma de *Die Puppe*. 1919. Walther Ruttmann, Fotograma de *Berlin, Sinfonía de una ciudad*. 1927. Dziga Vertov, Fotograma de *El hombre con la cámara*. 1929.

Eugène Atget¹³⁸ realizó toda una serie de fotografías en torno a los escaparates de París, poniendo especial interés en aquellos que mostraban figuras de maniqués (Fig. 246). Jugando con la confusión producida por los reflejos del cristal, que en ocasiones funde las imágenes procedentes del exterior y del interior, crea cierta incertidumbre en el espectador al crear un *collage* de fragmentos. En algunas ocasiones, se llega a dudar de si las figuras que se observan son de los maniqués o de las personas que observan los escaparates. Esta original mirada convirtió a Atget en una de las figuras admiradas por los surrealistas, algunos de los cuales le conocieron, como Brassai o Man Ray (Gautrand, 2016, p. 9). Inspirándose en él, realizaron toda una serie de fotografías de escaparates urbanos dominados por la presencia del maniquí como elemento inquietante. De la misma forma, esta presencia humana encerrada tras los cristales de este tipo de establecimientos llamaría la atención de creadores cinematográficos de vanguardia, que buscaron hacer de la vida

¹³⁸ Fotógrafo que, desde su anonimato, realizó la crónica de los cambios de París durante la modernidad.

de las grandes ciudades sus propias sinfonías documentales. Creadores como Walter Ruttmann o Dziga Vertov destacan a los maniquíes como elementos deslumbradores del nuevo paisaje urbano (Figs. 248-249). España contó con su propia tradición de figuras humanoides, presentes en el panorama social y cultural. No obstante, se vio influida por la relación que la modernidad y sus manifestaciones de vanguardia establecieron con este tipo de imágenes. De esta forma, los creadores pertenecientes a la vanguardia española asimilarán este nuevo fragmento europeo dentro de su propia producción artística.

14. La vanguardia y sus formatos "apropiados" de la modernidad

Tras la formalización del *collage* como herramienta creadora en el lenguaje plástico, Picasso inicia en el nuevo arte una nueva forma de creación no sólo reducida a los propios medios de cada ámbito artístico. Esta revolucionaria aportación permitió una mayor libertad al creador, pudiendo superar las limitaciones técnicas a las que los recursos tradicionales le tenían acostumbrado para ir más allá en la expresión de su propio lenguaje artístico. El creador de vanguardia desplegaría una auténtica paleta de materiales con los que enriquecer las formas de transmisión de su personal mensaje estético. La concreción de dicho mensaje en términos visuales supuso un resultado bien heterogéneo, puesto que en el propio soporte de la obra podía adherirse no sólo pintura, sino otros elementos procedentes de diferentes orígenes de la realidad directa. El cubismo fomentó posteriores formas de *collage* llevadas a cabo por vanguardias creadas más tarde, como el dadaísmo; si bien los ensamblajes de Picasso pueden considerarse "esculto-pinturas" (Cózar, 1991, p. 385), los llevados a cabo por los dadaístas consiguen convertir totalmente a los *collages* en objetos de la mano de creadores como Kurt Schwitters, cuyas obras se encuentran únicamente en sus fragmentos constituyentes: "trozos de madera, de hierro, recortes de lata, sobres, tapones, plumas de gallina, tickets de tranvía" (Micheli, 2012, p. 151).

Esta forma de construir nuevas realidades mediante los materiales de los que el creador se rodeaba –o le rodeaban– tuvo en las imágenes extraídas del mundo global una fuente de inspiración primordial. En el *collage* picassiano predominan fragmentos como recortes de periódico, imágenes fotográficas, anuncios publicitarios e incluso materiales que referencian el asunto a representar, como por ejemplo el mimbre que alude a una silla pintada. Su fragmento podía referenciar la silla en la que el creador se sentase en un café, rodeado por otras personas con las que compartir sus opiniones estéticas y ponerse al día sobre los avances culturales sucedidos en el mundo. Cada uno de estos elementos, "apropiados" de la realidad a reflejar artísticamente, servirían como referentes del mundo de la modernidad en el que estas obras fueron producidas. Una forma con la que los creadores de vanguardia daban testimonio de las circunstancias históricas, sociales e incluso biográficas que les habían condicionado en su tarea. De alguna forma, esos fragmentos de realidad eran alusiones explícitas de referencias perfectamente identificables que conducían a su significado implícito: un recorte de prensa, por caso, figura como el pedazo arrancado de un periódico que el creador en cuestión ha consultado, para estar al tanto de las noticias del mundo. Ese trozo de periódico puede incluso contener una noticia concreta que remite al ámbito de la modernidad, plagado de cambios y progresos.

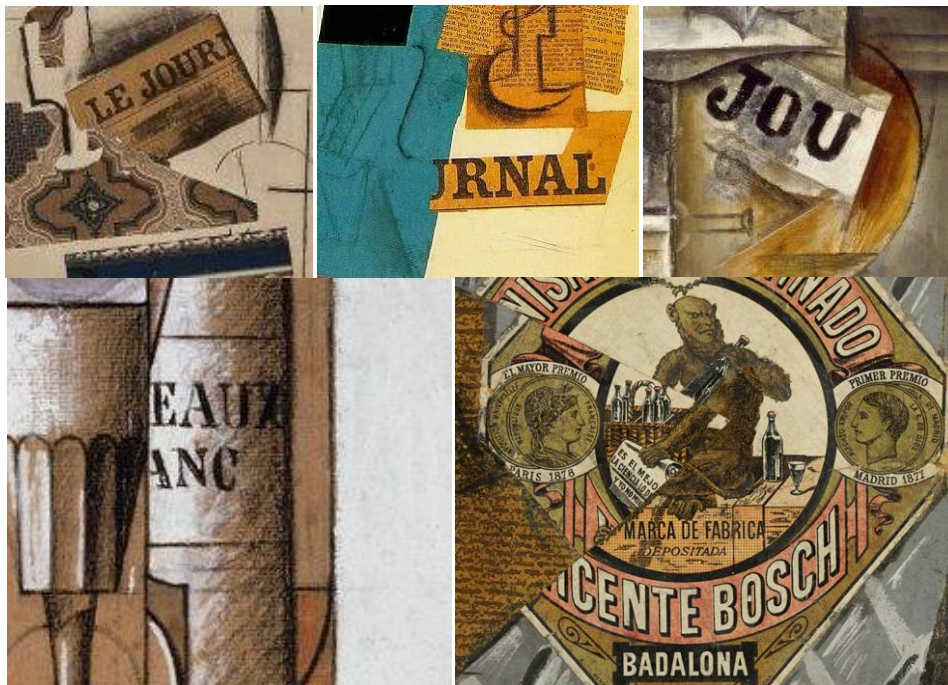
En la obra *Naturaleza muerta con trenzado de silla* (Fig. 250), Picasso busca incluir, a través de las piezas de su *collage*, los diferentes fragmentos con los que describir el espacio de uno de los cafés que él y sus amigos frecuentarían. En este lugar, se contendrían elementos como el hule del asiento de una de la sillas sobre las que estos creadores se sentarían; el marco ovalado cerrado por una soga que simbolizaría el contorno de la mesa que acompañaría aquella silla, o bien el de uno de los espejo que solían adornar las paredes de estos establecimientos; los planos descompuestos de diversos objetos: una pipa con la que fumarían estos creadores, el cenicero sobre el que dejarían sus cigarros, una rodaja de limón que acompañaría el cáliz de una copa que tomarían, o el periódico *Le Journal* que éstos leerían.



Fig. 250. Pablo Picasso, *Bodegón con asiento de rejilla*. 1912.

En algunos casos, los nombres de estas publicaciones son mostrados de forma evidente a través del mero recorte de la cabecera. El propio título del diario es suficiente como dato para representarlo en forma y contenido. El cubismo, de hecho, encuentra en algunos de ellos su propio medio de difusión cultural. Además, el propio recorte del nombre del diario permite establecer diferentes juegos de palabras, como *Le Journal*, que Picasso fragmenta en varias partes: "Jou", "Jour" y "Urnal" (Figs. 251-253). También Juan Gris dividirá el nombre de un vino cortando en diferentes partes la etiqueta de su botella, como por ejemplo extrayendo "Eaux" de una etiqueta de vino (Fig. 254). En otro entramado colagístico la "arquitectura organizadora" de la imagen pictórica aprovechará, intencionadamente, los insertos ya presentes en una etiqueta de anís del mono con los nombres de las ciudades de "Barcelona", "Madrid" y "París" (Fig. 255). De esta forma, Gris unirá su trayectoria con la de Picasso al establecer estos tres puntos de conexión entre sus diferentes destinos vitales (Jiménez-Blanco, 2017, p. 56). Sólo expandiendo estos fragmentos puede llegarse al título completo y, con ello, al nombre del vino o del periódico que Picasso y otros creadores consumían en los cafés de aquella época. Cada uno de estos fragmentos sustituye las cosas tal como se ven en la realidad por el "lenguaje codificado y artificial de los signos". Éstos, se subdividen en significante –un constituyente material (el fragmento pegado)– y significado –una idea o concepto inmaterial (el referente de dicho significante, como del periódico, de la botella, llegando a no tener por qué aludir a un objeto, sino sólo a una propiedad más o menos definida, como una textura, o un elemento formal)–. Por primera vez en el arte se explorarán sistemáticamente las condiciones de representabilidad del signo, buscando no sólo trabajar sobre la ausencia del elemento representado, sino con las diferencias de estos elementos representativos de lo ausente. Con ellos, se tratará de visibilizar plásticamente características como la

distancia, el volumen, la profundidad, la superficie, el color, la luminosidad, la transparencia, la línea, la atmósfera o la delimitación de las cosas. Así, por ejemplo, la forma "f" referenciará al violín y a sus huecos ornamentales, pero a su vez este fragmento podrá colocarse en distintas posiciones y tamaños indicando posición y distancia, su color podrá utilizarse para conformar el tono o el contorno de otro elemento a representar. Además, la profundidad podrá también representarse mediante la superposición de diferentes fragmentos sobre el soporte, mostrando y ocultando las sucesivas capas en un juego de transparencia y opacidad. La propia ausencia podrá ser en este caso la superficie que quede por debajo, destruida por la nueva capa. Este lenguaje poético enigmático y ambiguo realizado mediante el uso de signos remitirá a su vez a diferentes características de la modernidad por parte de la vanguardia: la despersonalización de la creación, resultado del empleo de elementos preexistentes surgidos del ámbito industrial, así como la alusión a las máquinas y sus procesos en mecanizados en la forma en que se trabaja sobre las superficies pictóricas (Krauss, 2002, pp. 47-57).



Figs. 251-255. Detalles de collages de Pablo Picasso: *Botella de Vieux Marc*, *Vaso y "Le Journal"*. 1913. *Composición con frutas, violín y vaso*. 1913. *Los pájaros muertos*. 1912. Detalles de collages de Juan Gris: *Vasos, periódico y botella de vino*. 1913. *La botella de anís*. 1914.

Las fotografías representan también esa forma de acceder a las diferentes facetas de un mundo cada vez más globalizado. Estas imágenes, pueden proceder de diferentes fuentes, como periódicos, revistas, postales e incluso anuncios publicitarios –todas ellas, creadas con el fin de divulgar el nuevo panorama de la modernidad–, simbolizando en cada uno de los casos una forma de comunicación o de transmisión de información. De esta forma, las imágenes de sucesos locales se unen con las de acontecimientos de gran calado –referentes a cuestiones políticas, a descubrimientos científicos o tecnológicos o a creaciones innovadoras en los ámbitos artístico, literario, musical e incluso cinematográfico–, promocionan productos comerciales o remiten a lugares lejanos e incluso exóticos. Cada uno de estos pedazos irán amalgamándose sucesivamente hasta completar, en un inmenso atlas, la historia de la cultura

occidental de principios de s. XX. El creador de vanguardia va completando, con cada una de estas experiencias, su propio enriquecimiento personal, lo que en un momento dado le aporta suficiente inspiración como para entregarse a la tarea creativa, forjando con cada uno de los fragmentos asimilados una parte de su universo. En algunos casos, las propias imágenes de referencia quedan integradas físicamente en su trabajo; en otros, son manipuladas o sirven de inspiración para la creación de nuevas. En cualquiera de ellos, representan un nuevo modo de hacer en el arte.

Además de como vehículo de difusión de ideas, las imágenes consultadas por estos creadores llegan incluso a adquirir su propio valor estético. Para ello, serán descontextualizadas de su formato de origen –periódicos, revistas, anuncios o postales, todos ellos instrumentos de la modernidad global–, perdiendo su apariencia ordinaria y anónima al integrarse en el paisaje creado por las obras de la vanguardia. Franz Roh, con su Realismo Mágico, se refiere a las infinitas posibilidades de la fotografía aplicada al ámbito de vanguardia. Tomando como precedente el *collage*, propone el diálogo entre las imágenes fotográficas, estableciendo todo tipo de relaciones con las que inaugurar una nueva y fructífera modalidad de montajes visuales (Roh, 1997, p. 58). Del mismo modo que el *collage* picassiano abrió un abanico de posibilidades innumerables en lo referente a la inclusión de materiales externos de la realidad como materia pictórica, el *foto-collage* permitió que esos propios materiales aportados pudieran contener a su vez nuevos materiales referentes de esa realidad. Las imágenes aportadas por el "ojo cristalino" de la lente fotográfica, permitieron al creador acceder a una serie de universos para poder trabajar sobre ellos y devolverlos con su naturaleza modificada.

Otro elemento que resultó de interés para los creadores interesados en la manipulación fotográfica fue el considerado como precedente de las instantáneas: la ilustración. Este tipo de imágenes, tenían como fin la transmisión de la información textual presente en diferentes formatos comercializados durante el s. XIX, como la novela popular, los dibujos impresos, los dibujos de propaganda, la obra científica divulgativa, los catálogos de venta o el propio diario, los cuales contarán con este tipo de imágenes grabadas con las que poder expresar visualmente atmósferas de ficción, acontecimientos históricos u objetos analizados o promocionados. Creadores como Max Ernst seleccionaron partes de estos grabados y los diseccionaron fragmentariamente para reordenar sus elementos con el fin de crear nuevas imágenes. Estos trozos de ilustraciones tendrán su continuidad en otros realizados por el autor, con los que compartirá espacio, los cuales serán ejecutados con una técnica tan minuciosa que será difícil diferenciarlos de los primeros, pareciendo todo *collage* (Aragon, 2001, p. 27). La intención de generar *collages* de vanguardia difíciles de distinguir de las ilustraciones originarias de tipo popular no es otra que la de "utilizar críticamente todo ese material" del que se nutrían las masas para "dinamitarlo desde dentro" (Ramírez, 2003, p. 504). Todos aquellos fragmentos extraídos de distintas fuentes parecían formar nuevos grabados de apariencia antigua, pero de contenido inquietante. Una "fauna muy particular, una atmósfera 'ernstiana'" habitada por criaturas fantásticas que habitarían escenarios imaginarios e interpretarían extrañas escenas (Aragon, 2001, p. 29). Ernst parece superar con ello la concepción tradicional del artista que crea de la nada para, como antiguo dadaísta, valerse de elementos preexistentes y, simplemente, combinarlos dotándoles de nuevos significados. Sus

obras son "huellas de una realidad física" de la que "se apropia sin contemplaciones" (Ramírez, 2003, p. 499). Según Juan Antonio Ramírez, "Max Ernst no inventaba nada", pues hasta "en los cuadros más tradicionales ofrecía la representación de cosas heterogéneas que conservan su propia entidad". Su "carga poética" la adquirirían al yuxtaponerse con otras en el espacio físico del cuadro" (Ramírez, 2005, p. 499). El propio Ernst definía el *collage* como "el aprovechamiento sistemático del encuentro, fortuito o inducido, de dos o más realidades ajenas entre sí en un plano aparentemente inapropiado [...] y de la chispa de poesía que salta en el acercamiento de tales realidades" (Elger, 2004, p. 74). Esa forma azarosa en que Ernst hacía coincidir diferentes imágenes para conformar una nueva la descubrió, según su propio testimonio, a partir de la sensación que le produjo observar la "absurda" acumulación de diferentes anuncios de diversa naturaleza en un catálogo de material didáctico. La mirada y los sentidos quedaban confundidos, "provocaba alucinaciones" y "daba a los objetos significaciones nuevas y en rápida metamorfosis" (Ramírez, 2003, p. 499).



Figs. 256-257. Max Ernst, *Collage de El león de Belfort*. 1933. Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*. 1799.

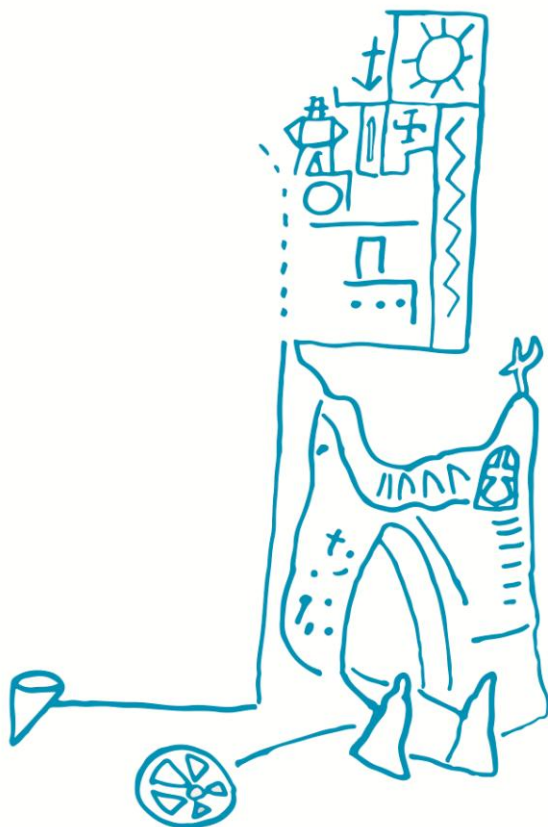
Mediante la selección de diferentes fragmentos extraídos de la realidad y representativos de personajes o cosas, su conjugación dentro de un nuevo escenario y el acompañamiento de un texto sin aparente conexión con lo representado, surgieron obras como las que darían lugar a *Une semaine de bonté* (1933). Ésta, puede considerarse una novela en imágenes, es decir, toda una historia creada a través de la concatenación de 184 *collages* dispuestos en siete cuadernos, destacándose por su perfecto montaje fragmentario de recorte y ensamblaje minucioso (Fig. 256). Cada uno de los elementos servirán para evocar otros, empleándose un método similar al de la imagen poética. De esta forma se generarán diferentes ilusiones o engaños, confundiéndose por ejemplo un "modelo fotográfico de encaje de ganchillo" con "un seto que saltan caballos", o una serie de "sombreros de mujer recortados en el catálogo de un gran almacén" con una "caravana de pájaros extraordinarios". Esta forma de poesía visual quedará refrendada en los pequeños poemas que acompañarán a estas obras, comentándolas y complementándolas (Aragon, 2001, p. 28). De alguna forma, este tipo de trabajos recuerdan los "caprichos" y "disparates", grabados realizados por Francisco de Goya en los que daba rienda suelta a su imaginación adelantándose con su carácter visionario al surrealismo. Sus escenas, en

algunos casos compuestas por elementos aparentemente inconexos, mostraban mundos cómicos, pero también crueles e incluso angustiosos, asemejándose a *collages* como los que Ernst haría ciento treinta años después. Su obra más conocida, *El sueño de la razón produce monstruos* (Fig. 257), parece aludir al carácter peligroso de la imaginación humana; su capacidad para concebir todo tipo de criaturas que, como en este grabado, parecerían salir caóticamente de su interior, inundando la escena. Los monstruos de Ernst tienen una apariencia cotidiana, pero combinados según la intención de este creador, producen que el espectador se "precipite de pronto en el drama" al oponer "de modo irritante" elementos del "mundo conocido" y "violando así las formas habituales del pensamiento, de lógica y de moral" (Rodon, 1989, p. 9).

Pero la fotografía no sólo funcionó como medio fragmentado y ensamblado junto a otros, sino que llegó a convertirse en una disciplina artística más. Algunos creadores la llegaron a entender como oficio, realizando su propia producción de instantáneas bajo diferentes fines. Dichas imágenes, surgidas de sus cámaras fotográficas personales, podían ayudar a documentar los diferentes estadios de una obra en su propia evolución, servir como referentes o modelos en los que inspirarse o, finalmente, llegarían a considerarse obras en sí, pudiendo conservar su apariencia original o ser sometidas a una manipulación posterior. Los creadores de vanguardia, buscaron dignificar el ámbito fotográfico alentados por la propia corriente pictorialista fotográfica; ésta, surgió a finales del s. XIX como reacción contra la fotografía limitada a su fin originario, esto es, el de la captación de la realidad tal y como era en la realidad. El *pictorialismo* no buscará, por tanto, servir como herramienta de captación del mundo exterior, sino que más bien aportará una mirada nueva de lo fotografiado, caracterizada por un sentimiento artístico. De la misma forma que los impresionistas presentan nuevos mundos imposibles de captar por la fotografía, los pictorialistas también se alejan del concepto de imagen puramente realista para ahondar en su interpretación subjetiva. Con esta actitud, estos fotógrafos se encontraban más próximos a los creadores plásticos, mientras que éstos, por su parte, se acercaron a la fotografía como forma de ampliar sus correspondientes posibilidades creativas. De esta forma la vanguardia, al igual que el *pictorialismo*, se sirvió de la supuesta objetividad que se le suponía originalmente a la imagen fotográfica para cuestionarla (Carabias, 2004, p. 299). De todos los creadores de vanguardia, fueron los pertenecientes al movimiento surrealista quienes mejor supieron volcar sus imaginarios personales en el contexto fotográfico, apropiándose de las imágenes e interpretándolas mediante las vías del sueño o del automatismo psíquico. A través de la propia realización de fotografías o mediante la manipulación de imágenes preexistentes, el universo fotográfico surrealista destacaría por la búsqueda de una atmósfera estética acorde con su ideología, haciendo surgir lo extraño de estas imágenes aparentemente realistas y cotidianas.

España y su vanguardia se sumaron a cada una de estas propuestas apropiacionistas, buscando construir sus propios universos extraídos de la realidad directa y global que les rodeaba; ésta, quedó representada en los diferentes formatos divulgativos surgidos en la modernidad haciendo, a cada uno de estos creadores, conocedores y protagonistas de su propio tiempo.

CAPÍTULO 4. LA VANGUARDIA ESPAÑOLA Y SU REPRESENTACIÓN FRAGMENTARIA DE LA VANGUARDIA EUROPEA



Introducción

Todo gran movimiento de renovación social surge de la necesidad de un cambio global en un sistema considerado obsoleto. Esta necesidad de progreso debe venir impulsada por un conjunto de individuos que, mediante sus proyectos individuales, sean capaces de generar un gran proyecto común capaz de beneficiar a la sociedad en la que viven (Torre, 2004, pp. 21-22). José Ortega y Gasset define a este conjunto de individuos como "generación", poniendo en valor su labor respecto al mundo; éste, iría evolucionado progresivamente, gracias a cada una de las generaciones que intervendrán sobre él para dejarlo diferente a como lo encontraron (Ortega, 1965, p. 57). El advenimiento de las vanguardias europeas tiene precisamente su origen en la magnitud de los avances en los diversos campos del saber –ciencia, pensamiento, cultura, técnica– que estaban teniendo lugar en los países del viejo continente. Estas vanguardias son producto de dichos progresos, fruto de una civilización que camina rumbo hacia su propio desarrollo. A pesar de las tradicionales limitaciones que España sufrió en su comunicación con el resto de Europa (Unamuno, 1972, p. 145), también surgiría esa necesidad de modernidad por parte de sus individuos intelectualmente más aventajados; éstos, buscaron abrirse a Europa por primera vez tras cuatro siglos de aislamiento y participar de las corrientes intelectuales del momento (Crispin y Buckley, 1973, p. 9). A su vez, España comenzaría a integrar los primeros fragmentos de modernidad debido a diferentes causas: la rápida transformación demográfica, el crecimiento industrial como consecuencia de su neutralidad durante la gran guerra, la modernización urbana y la apariencia cosmopolita a través de la construcción de grandes avenidas, de arquitecturas colosales y renovadas, la creación del metro y el tránsito de vehículos como trenes, tranvías o automóviles, el incremento del comercio a través de los artículos de lujo y de los grandes almacenes, el advenimiento del cine, de la nueva música y de la moda (Mangini, 2012, pp. 10-12). Autores como el citado Ortega analizan, desde su mirada europeísta, fragmentos de modernidad como el crecimiento de la población en las metrópolis –que denomina como "masa"–, así como determinados elementos representativos de modernidad en ésta –la estética de nuevos medios de transporte, como el tranvía, o aspectos presentes en el nuevo individuo como el deporte o la juventud–, el desarrollo de la técnica como consecuencia del desarrollo tecnológico e industrial, o las nuevas formas de cultura –los avances científicos o filosóficos a través de figuras como la de Einstein o Freud, y sobre todo estéticos, mediante el arte nuevo de vanguardia–. Su pensamiento, compartido con otros intelectuales españoles, entraba en confrontación con una sociedad compuesta de gobernantes e instituciones eminentemente conservadoras, por lo que sus planteamientos acabaron poseyendo una radicalidad menor que los propuestos en Europa. Resulta paradigmático que fuesen en algunos casos los propios intelectuales los que se mostrasen su incompreensión hacia el nuevo arte. Si bien en Europa figuras de la modernidad como Sigmund Freud mostraron su dificultad para asimilar un arte inspirado en sus propias teorías psicoanalíticas, en España autores como Miguel de Unamuno o Santiago Ramón y Cajal también criticaron duramente a la vanguardia artística, habiendo sido también figuras inspiradoras para los nuevos creadores españoles. El propio Unamuno había formado parte de esas "inteligencias europeas" que había abogado por la "revisión, transformación, crítica y exaltación de la literatura, la política y la filosofía" para poder comprender una nueva sociedad europea cada vez más heterogénea. Él perteneció a todo un grupo de

creadores dispuestos a regenerar la cultura española para lograr comprender la "realidad viva" de España y de Europa. Promover un proyecto de futuro mediante el cosmopolitismo y no "un refugio de historiadores atrapados en el pasado", de "enterradores de osamentas" dedicados a la "arqueología de sombras y de objetos muertos" (Huerta Bravo, 2018, p. 562). La tendencia de la mayoría de creadores españoles de la época hacia el realismo como algo definitorio de "lo español" suponía una conservadurismo general difícil de sortear¹³⁹, lo que les granjearía el apodo de "putrefactos" por parte de jóvenes artistas como Dalí, Buñuel o Lorca. No obstante, una minoría intelectual consiguió que el contacto con la modernidad europea acabase teniendo lugar finalmente. Una vanguardia importada, provocada "a través del impacto de diversos acontecimientos estéticos originados en otros países y, por ello, un fenómeno tardío, sintético" (Cózar, 1991, p. 372). Como recordaría Rosa Chacel, aquella nueva y joven generación de creadores españoles tenía como "hábitat" el "mundo poético, en verso, en prosa, en vida, cine, calle..." (Chacel, 1980, p. 7). No obstante, sus "corazones", ávidos de este mundo de modernidad, "apenas barruntaban la deshumanización del arte" presente en el "acervo de Europa", al cual "trataban de incorporar una incipiente fauna ibérica" (Chacel, 1980, pp. 7-8). De la misma forma que la vanguardia europea supo crear sus obras mediante la yuxtaposición de elementos procedentes de poéticas distintas, los "lenguajes" de la vanguardia española se fueron construyendo "con pedazos de las gramáticas más diversas, ensamblados muchas veces en una misma obra". A medida que "avanzaba la información procedente de las distintas experiencias europeas", se fue "consolidando" en España "un gigantesco archivo de elementos visuales" donde cada artista escogía "su pequeño cargamento de piezas prefabricadas, de fórmulas de ensamblaje" con los que transgredir las normas estéticas tradicionales (Brihuega, 1981, p. 436). Las limitaciones propias de este proceso produjeron que esa realidad exterior fuese interpretada de forma parcial o fragmentaria. A esto, hay que añadir que la propia imagen de la Europa de los s. XIX y XX tenía ya de por sí, como principal característica, su fragmentariedad. La modernidad, por tanto, se vestiría con un tapiz cuya materia se encontrará compuesta por cada uno de esos átomos o fragmentos que constituían su naturaleza. El arte, como ámbito de la modernidad participante en la construcción de este tapiz, aprendió a tejer su propia idea del nuevo mundo valiéndose de los diferentes hilos de sus movimientos de vanguardia, los cuales trabajaron simultáneamente en el gran proyecto común de renovación estética. España fue poco a poco aprendiendo su particular forma de tejer la vanguardia, encontrando durante su proceso no pocas dificultades. Una de las más evidentes sería esa interpretación de la propia modernidad. No obstante, ningún obstáculo resultaba insalvable para ese deseo colectivo de tantos creadores que ansiaban una renovación del arte español acorde con el de otros países europeos (Lahuerta, 2010, pp. 254-256). El modo de llevarlo aunaría tradición y modernidad, importando los fragmentos que mejor se creería que podían representar esa "internacionalidad" e integrándolos dentro de la propia tradición del arte español (Cózar, 1991, p. 399). El resultado fue bien fructífero, dando lugar a toda una serie de personalísimos imaginarios de estos

¹³⁹ Cózar describe así el atraso cultural que España padeció: "la pervivencia del Barroco prácticamente hasta la mitad del s. XVIII, la incorporación tardía y hasta cierto punto conservadora del Neoclasicismo en España, un Romanticismo sin el predominio del radicalismo artístico y social de la tendencia en Europa, nuestro Realismo incorporado casi con dos décadas de diferencia frente a Europa, y un Naturalismo sin la virulencia de Zola, explican ese carácter peculiar que parece distinguir a España (Cózar, 1991, p. 399).

creadores españoles que acabaron conformando, en su conjunto, lo que se entiende como vanguardia artística española.

La forma, por tanto, de poder encontrar el rastro de las vanguardias europeas en el arte español de esta época (1906-1936), será mediante el estudio de los pequeños elementos incrustados en estas obras a modo de referencias o de guiños. Sólo así puede comprenderse el discurso global de estos trabajos, como ejemplos de una vanguardia construida a partir de pequeños fragmentos. La creación surgiría a base de recortes, como en un *collage* o un fotomontaje. Pequeños pedazos de una modernidad, compartida por un grupo de creadores que deseaban hacer progresar el arte de un país atrasado culturalmente. Un arte que tenía la esperanza de poder equipararse con ese otro avanzado del resto de Europa. Aunque de forma intuitiva, los integrantes de la vanguardia española entendieron la modernidad como una realidad construida con pedazos de lo que ellos creían que representaba ese arte que deseaban emular. La nueva realidad de esa posible vanguardia española sería en realidad un Frankenstein hecho de muchas cosas. Cada una de las obras realizadas por estos creadores, de formatos y temáticas aparentemente tan dispares, fueron precisamente concebidos a partir de pequeños zurcidos de modernidad: los filmes *Un perro andaluz* de Luis Buñuel o *Vibración de Granada* de José Val del Omar, los lienzos *Un mundo* de Ángeles Santos, *La miel es más dulce que la sangre* de Salvador Dalí o las *Verbenas* de Maruja Mallo, el poemario *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, la novela *El movimiento V.P.* de Rafael Cansinos Assens o el ballet *Le tricorné* de creadores como Pablo Picasso o Manuel de Falla, muestran fragmentos que remiten claramente a un discurso estético europeo. Éste sería el espacio intersticial mediador entre las diferentes piezas, capaz de otorgarles coherencia. Asimismo, poniendo la lupa en casos particulares, la acumulación de fragmentos puede mostrar la evolución del propio creador de forma bien visual; cada una de estas referencias equivaldrían a escalones en ese progreso, diferentes etapas por las que ha transitado y que ha ido acumulando como elementos que conforman su universo.

Del intento de reunir los pedazos clave, capaces de conectar entre sí cada uno de los universos propios de estos creadores españoles, surgiría un posible inventario de piezas agrupadas por asuntos del siguiente tipo (Fig. 258-267):

1º.- La crítica a la tradición y la defensa del mundo moderno, construido a través de la percepción fragmentada del *collage*, así como de otros elementos creados por el progreso, como elementos importados del cubismo y del futurismo por Ramón Gómez de la Serna. Lo simbólico y lo metafórico como formas de describir la nueva realidad (Fig. 258).

2º.- El carácter performático presente en movimientos como el futurismo o el dadaísmo, adoptados a su vez por el ramonismo (Fig. 259).

3º.- La relación de los creadores españoles con los autores de vanguardia emigrados tras la I Guerra Mundial y su influencia en la creación del ultraísmo como primer movimiento de vanguardia español (Fig. 260).

4º.- La música y el teatro como elementos con los que aglutinar a los diferentes ámbitos y tendencias, presente en compañías que visitarían España como *Les Ballets Russes*, *Les Ballets Suedois* o *La Chauve-Souris*, teniendo su repercusión

en diferentes proyectos escénicos como los creados por el grupo La Barraca. (Fig. 261).

5º.- El cinematógrafo y su lenguaje innovador utilizado como herramienta de experimentación para la vanguardia. El interés concreto por el cine cómico norteamericano del *slapstick cinema* en la búsqueda de un arte fílmico nuevo, acorde con el mundo moderno y contrario a la tradición (Fig. 262).

6º.- La influencia de la nueva estética surgida tras la I Guerra Mundial en la construcción de un arte de vanguardia español defendido desde la teoría por Eugenio d'Ors o José Ortega y Gasset, y experimentado desde la práctica pictórica por creadores como Salvador Dalí, Maruja Mallo, Ángeles Santos o los pertenecientes a *La Escuela de Vallecas* (Fig. 263).

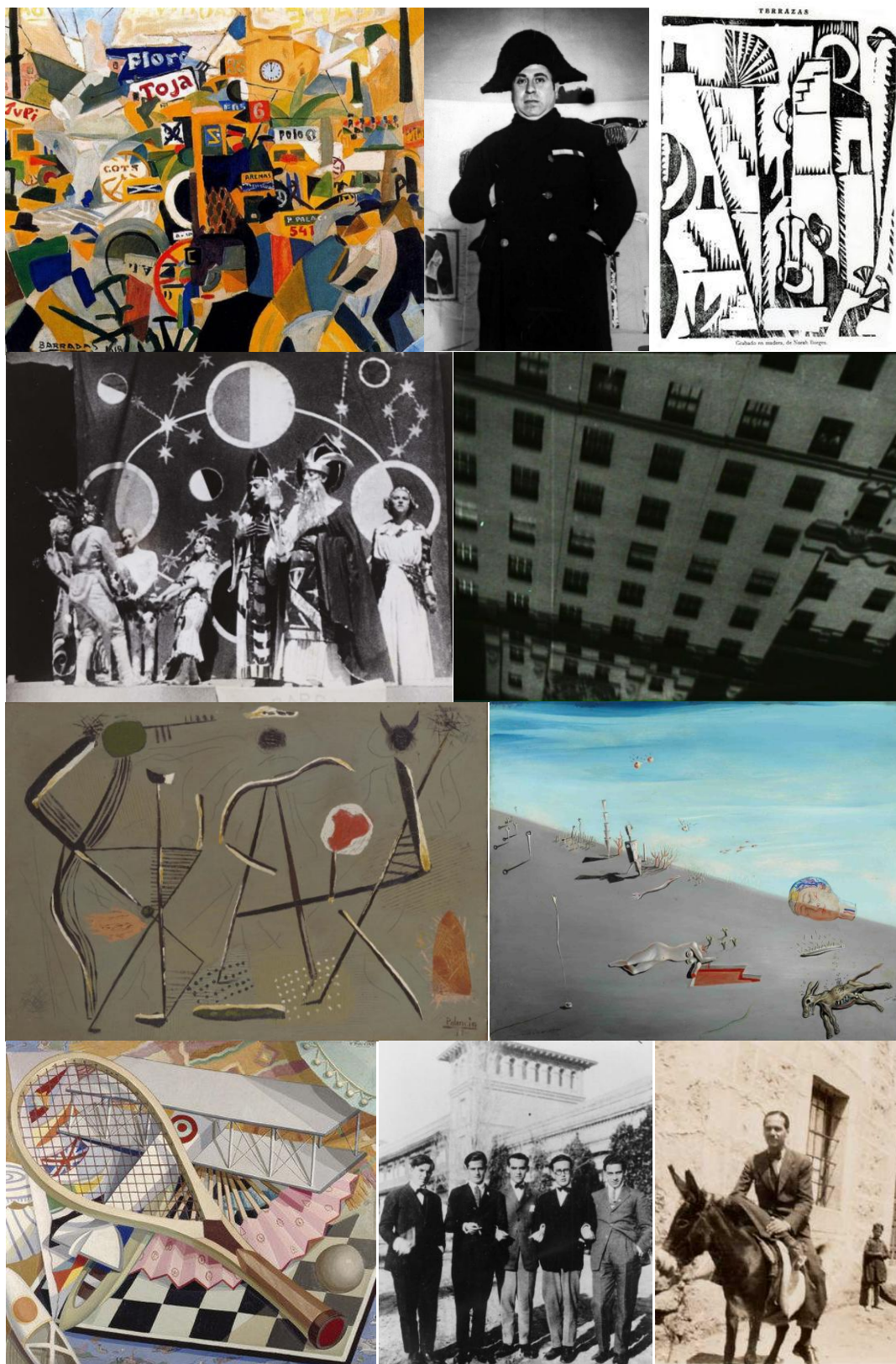
7º.- La influencia de la ciencia moderna en la forma de trabajo de los nuevos creadores, así en el interés de estos por determinados descubrimientos de gran importancia: las nuevas matemáticas revolucionarias de Poincaré, el psicoanálisis de Freud o las ilustraciones de tejidos nerviosos creados por Santiago Ramón y Cajal (Fig. 264).

8º.- La integración en la sociedad española de elementos de la civilización moderna como la velocidad presente en los nuevos medios de transporte, las grandes metrópolis, la máquina y sus diferentes apariencias, el deporte, el cine y la nueva música, etc. (Fig. 265).

9º.- La creación de grupos concretos de creación, así como de revistas y manifiestos que los sustentaran –como en los casos del ultraísmo y de la Escuela de Vallecas–, buscando lugares concretos de formación que sirvieran de campo de cultivo para las nuevas generaciones intelectuales –como la Residencia de Estudiantes o la Residencia de Señoritas (Fig. 266).

10º.- El nacimiento de una conciencia social capaz de luchar por el avance cultural del propio país: la conciencia feminista de las *Sinsombrero* o los creadores que participarían en actividades como las de las Misiones Pedagógicas (Fig. 267).

Cada uno de estos elementos ayuda a dar cuenta de la vanguardia artística española por medio de aquellos fragmentos que mejor la representaron simbólicamente. Como si se tratase de la elaboración de un gran retablo compuesto de pequeñas hornacinas, dentro de las cuales figurará cada uno de estos fragmentos estudiados. Del mismo modo que el artista de vanguardia Joaquín Torres-García se vale de sus construcciones ortogonales para representar pequeños-grandes compendios de la historia de la civilización –al modo de Aby Warburg–, esta Tesis pretende sintetizar el aparentemente inabarcable universo de la vanguardia artística española rescatando de éste sus piezas más esenciales, aquellas que intentaron ponerla en relación con el resto de vanguardias europeas y que, a su vez, representaron el espíritu o *Volkgeist* propio español (Unamuno, 1972, p. 142), su característica idiosincrasia.



Figs. 258-267. Inventario de los diferentes universos de la vanguardia española: Rafael Barradas, *Calle de Barcelona*. 1918. Anónimo, Ramón Gómez de la Serna dictando su conferencia *Napoleón contado por él mismo*. 1933. Norah Borges, *Terrazas*. Xilografía para la revista *Últra*. 1920. Anónimo, Representación de *La vida es sueño* a cargo de *La Barraca*. 1932. Nemesio Sobrevila, Fotograma de *El sexto sentido*. 1929. Benjamín Palencia, *Signos rítmicos*. 1931. Salvador Dalí, Estudio para *La miel es más dulce que la sangre*. 1926-1927. Maruja Mallo, *Elementos para el deporte*. 1927. Anónimo, José María Hinojosa, Juan Centeno, Federico García Lorca, Emilio Prados y Luis Eaton en la Residencia de Estudiantes. 1924. Anónimo, Luis Cernuda montado en burro llegando a Burgohondo, Ávila. 1932.

1. *Las señoritas de Aviñón*: la traducción pictórica de la modernidad como inicio de la vanguardia artística

La historia del arte establece una fecha clara en el origen de la vanguardia artística o el nacimiento del arte moderno. Esa fecha es la de 1908, mientras que el acontecimiento que en ella tuvo lugar fue el de la realización de una obra cuya revolucionaria propuesta marcará un antes y un después en la concepción de la estética: *Las señoritas de Aviñón*. Con ella, su autor Pablo Picasso inaugura su movimiento cubista¹⁴⁰, el primero de la vanguardia¹⁴¹, provocando con ello un "cataclismo" en la sociedad de su tiempo (Stangos, 2000, p. 53). Los elementos de la modernidad pueden verse contenidos en Picasso, a la vez que Picasso puede personificar esos elementos con su obra. Él mismo era consciente de que el s. XX iba a ser "su siglo", mientras que otras figuras encargadas de construir la historia del arte moderno, como Alfred H. Barr, Jr., se encargaron de definirle como "dogma historiográfico, "artista multiforme, cuyas inquietudes y soluciones plásticas venían a resumir la modernidad", el "mejor emblema de un concepto clave para entender lo moderno: libertad" (Jiménez-Blanco, 2017, p. 11). Según Barr, gran parte de lo realizado por el malagueño se apoyó en el cubismo, el cual "vertebraba toda una línea de progreso desarrollada a lo largo del s. XX". Del mismo modo, Pierre Cabanne escogió a Picasso como icono "de un siglo luminoso y oscuro a la vez, cargado de novedades y lleno de posibilidades pero también de sufrimiento", a la vez que elegía al cubismo "como forma plástica del s. XX" (Jiménez-Blanco, 2017, p. 12). Si bien Cézanne con su postimpresionismo o Matisse y el fauvismo jugaron a favor en este cambio de paradigma, Picasso y *Las señoritas de Aviñón* terminarían por llevar a cabo la revolución que aquellos habían emprendido. Aunque oficialmente es ese 1908 el año escogido para situar el nacimiento cubista y, por ende, el inicio de la vanguardia artística, tal vez sería más acertado no elegir para ello el momento de la finalización del lienzo de *Las señoritas de Aviñón*, sino más bien el de su inicio, retrocediendo con ello a 1906. Fue entonces cuando Picasso se encontró preparado para afrontar el reto de convertirse en el creador más adelantado de su tiempo, por encima del propio Matisse, cuya obra *La alegría de vivir* parecía imposible de superar. El propósito del español era crear una obra rompedora e inaudita, construida a través de una serie de piezas que él mismo había acumulado como influencias, todas ellas representativas de la modernidad en la que vivía.

Su admiración por creadores como Gauguin o Cézanne y su método solitario de trabajo, hicieron que Picasso formulase, en el nuevo panorama de la modernidad, una nueva concepción del taller de creación artística, equiparándolo con la imagen de un laboratorio donde dedicar largas jornadas de reflexión y trabajo y en el que diseccionar la realidad fríamente para conformar una nueva forma de ver. Picasso afirma, en este sentido, lo siguiente: "El estudio del pintor debe ser un laboratorio. Allí no se hace arte a la manera de un mono, se inventa. Pintar es un juego mental"

¹⁴⁰ Contrariamente a lo defendido por la historia del arte tradicional, en la invención del nuevo movimiento artístico no tuvieron idéntico peso Picasso y Braque. El origen de esta primera vanguardia fue sólo y únicamente mérito de Picasso. Cuando Braque entró en escena, *Las señoritas de Avignon* ya habían visto la luz y las bases iniciales del cubismo se encontraban establecidas. Braque colaboró en el desarrollo de las mismas, enriqueciendo el movimiento y dotándolo de una coherencia final.

¹⁴¹ Si bien Marinetti concibe su Manifiesto en 1908, el futurismo es un año posterior al cubismo, iniciado en 1907 con *Las señoritas de Avignon*.

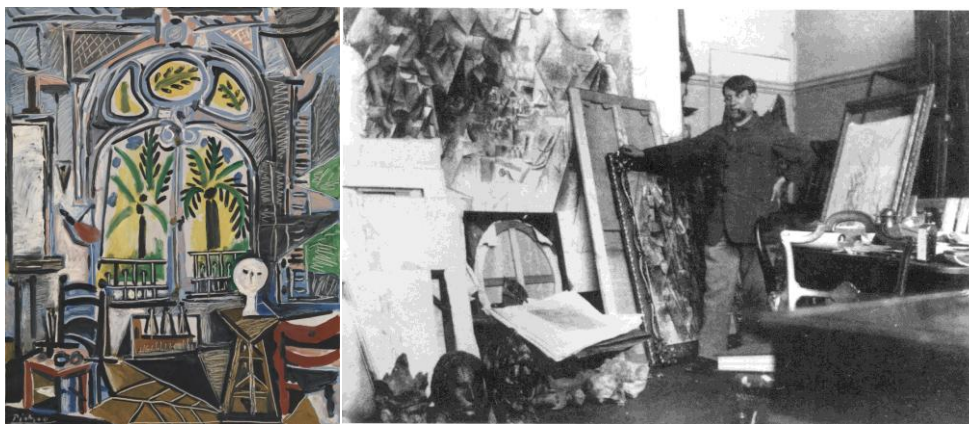
(Bernadac y Michael, 1998, pp. 53-56). Recordando la famosa frase de Leonardo "La pittura è una cosa mentale", Picasso no entiende la realización de un cuadro como la realización de una obra de arte, sino que para él sus obras son investigación y experimentación. Puesto que la ciencia se había erigido como paradigma del progreso debido a sus trascendentales descubrimientos, el arte no tardaría en efectuar un paralelismo con ella en lo referente a lo que sus avances estaban suponiendo también para la modernización de la cultura. Picasso se vestirá con su nueva y aséptica bata para equipararse con un científico que haría primar, sobre la rebeldía de su propuesta, la disciplina: gracias a su trabajo, el lenguaje artístico, anteriormente informal, estaba encontrando su formalización.

El adoptar esta nueva actitud analítica no debió de ser sencillo para él, pues tuvo que abandonar los estilos que le habían convertido en un creador reconocido para continuar buscando y estudiando su propia pintura hasta, como Cézanne con su *passage*, conseguir desmembrarla (Jiménez-Blanco, 2017, p. 30). Si bien en Picasso la tradición pictórica le había dotado de cierta destreza técnica durante su formación como creador, también le había armado con las herramientas necesarias con las que afrontar el proceso inverso: desprenderse de toda herencia cultural occidental con el fin de proponer una estética nueva. Para ello, debía sintetizar cada una de las formas aprendidas, referentes de esa forma de hacer académica de la historia del arte pasada, con el fin de obtener una nueva imagen nunca vista antes de lo ya conocido en occidente. En este nuevo viaje ya no le valdría apoyarse en las guías obtenidas a través de sus clases de dibujo y pintura cuando era estudiante, ni tan siquiera en los patrones perpetuados en los cuadros de los museos y exposiciones que en aquella época tenían lugar. Picasso será su propio maestro, mientras que su intuición le indicará las decisiones que debería tomar. La "increíble soledad" dominó todo el proceso de creación (Parmelin, 1969, p. 116).

De alguna forma, el proceso de búsqueda de una estética depurada que Picasso llevó a cabo en su propio estilo fue reflejo de esa intención cézanniana por recuperar un tipo de percepción primitiva. Ello hizo al español desear retroceder a los propios orígenes del individuo en sus primeros intentos por representar pictóricamente la realidad. Durante toda su vida, Picasso intentó aprender a pintar como un niño, ya que él mismo llegará a afirmar que su precocidad artística le había llevado a pintar desde su infancia "como Rafael" (Vallentin, 1963, p. 5). Tal vez por ello, la nueva realidad representada por él carece de toda lógica racional dictada por los cánones estéticos tradicionales; como los niños, Picasso no trata de interpretar la realidad tal y como era, sino su idea, concepto o símbolo. Este pensamiento revolucionario, trasladado al lienzo, fue observado por la mirada de la sociedad convencional de la época como algo "monstruoso". Como pintor convertido en científico, Picasso había creado una criatura nueva, compuesta de diferentes y rompedores elementos, eligiendo como "mesa de operaciones" su caballete, sobre el que colocaría *Las señoritas de Aviñón*¹⁴². Durante este proceso, sólo él conocía lo que pasaba por su mente, lo que pretendía. Era un Cézanne entregado a largos periodos de estudio,

¹⁴² Picasso puso a prueba sus recursos pictóricos con el fin de reinventarse, hasta el punto de considerar *Las señoritas de Avignon* como su "primer exorcismo pictórico". Según Salmon, Picasso "dibujaba, concretando lo abstracto y reduciendo lo concreto a lo esencial. Nunca el trabajo estuvo más carente de alegría, y Picasso, sin el entusiasmo juvenil de hacía poco tiempo, comenzó un enorme lienzo que se convirtió en la primera aplicación de sus investigaciones" (Salmon, 1912, p. 42).

estudiando qué debía pintar y cómo tenía que llevarlo a cabo¹⁴³. También, como Gauguin, representaba ese mesías, el genio "hacedor y constructor" de una nuevas realidades (Jiménez-Blanco, 2017, p. 25). Todas estas características se pueden encontrar en *El Estudio* (Fig. 268). Esta obra representa el espacio del estudio del artista como un lugar fragmentado desde el punto de vista estético de Picasso. Un espacio donde todo tipo de ideas y propuestas son adecuadas a un fin creativo. Tras acumular diferentes referencias obtenidas del mundo exterior, Picasso las llevaría a su "laboratorio" para crear obras de arte mediante su conjunción o unificación, integradas en un resultado plástico final. Estas ideas o elementos inspiradores, representativos del contexto de la modernidad fragmentaria, podían ser físicos además de simbólicos, como objetos coleccionados en espacio de almacenaje. El estudio de Picasso equivaldría a un gran almacén donde dialogar con diferentes objetos para lograr, con su combinación, ejemplos del nuevo arte de vanguardia (Fig. 269).

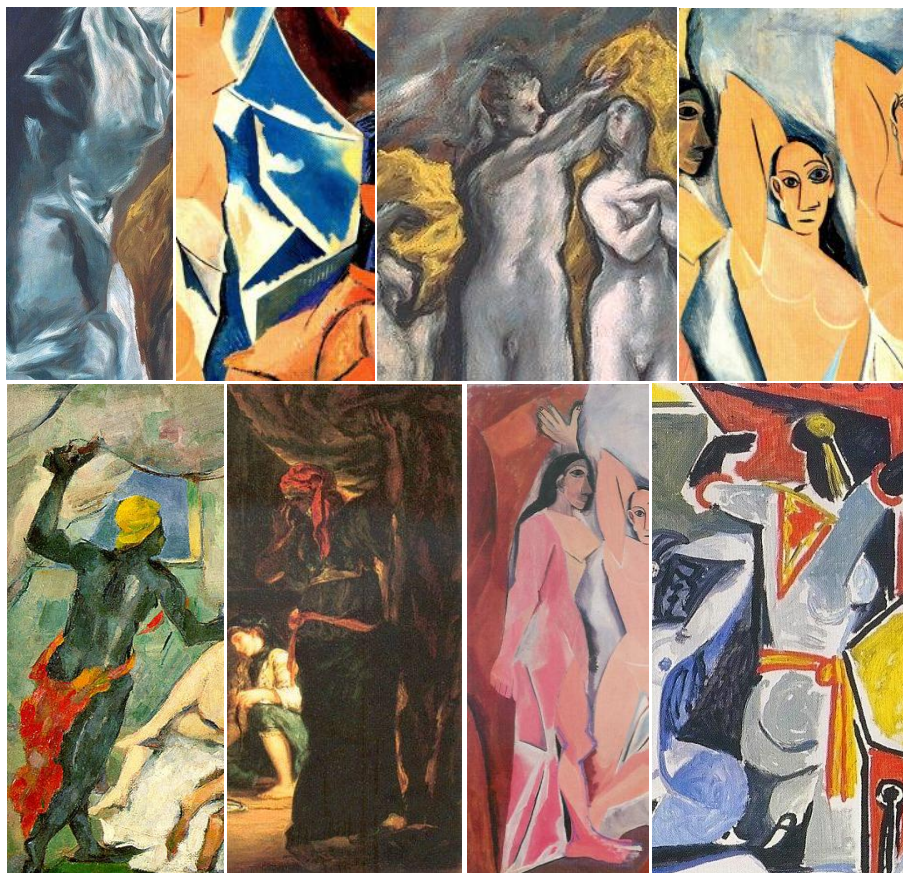


Figs. 268-269. Pablo Picasso, *El estudio*. 1955. Anónimo, Fotografía de Pablo Picasso en su estudio. 1909.

Lo primero que hizo fue confrontar el mundo tradicional, del que provenían sus orígenes como pintor, con el presente. Para ello, eligió una imagen representativa de esa tradición pictórica, apoyándose en distintas referencias de la misma: la temática del grupo de mujeres desnudas, planteado en las obras que le influyeron como *Visión del Apocalipsis* de El Greco, *El baño turco* Ingres, *Las bañistas* de Cézanne y *La alegría de vivir* de Matisse. La transición entre pasado y presente queda patente en la innovación principal de la obra: el precedente cubista consistente en despedazar una imagen en varias diferentes, resultado de un complejo análisis. El resultado final serían cinco mujeres creadas a partir de una sola, dando el paso hacia la representación de una nueva realidad plástica. Entre los creadores citados que Picasso tuvo en cuenta, destaca Cézanne por su nueva forma de representación de la realidad. A su vez, el uso por parte del artista francés de una temática como el del grupo de mujeres desnudas, referenciará a otros creadores de la historia del arte como El Greco, Gauguin, Ingres o Matisse. Picasso tomará de cada uno de ellos diferentes referencias de su legado estético e intelectual, empleándolos como retales con los que diseñar su nuevo concepto estético, personificado en la obra que tenía en proceso. En *Las señoritas de Aviñón*, se observan diferentes fragmentos compositivos que aluden en similitud, a aquellos presentes en las obras y en los creadores referenciados. Así,

¹⁴³ Picasso afirma: "Lo que cuenta no es lo que hace un artista, sino lo que es. Lo que nos interesa es el esfuerzo incesante [l'inquietude] de Cézanne. Ésa es su lección" (Bernadac y Michael, 1998, p. 36).

por ejemplo, detalles de como el cielo o las telas se asemejan estilísticamente con los representados por El Greco en *El Apocalipsis de San Juan* (Figs. 270-273).

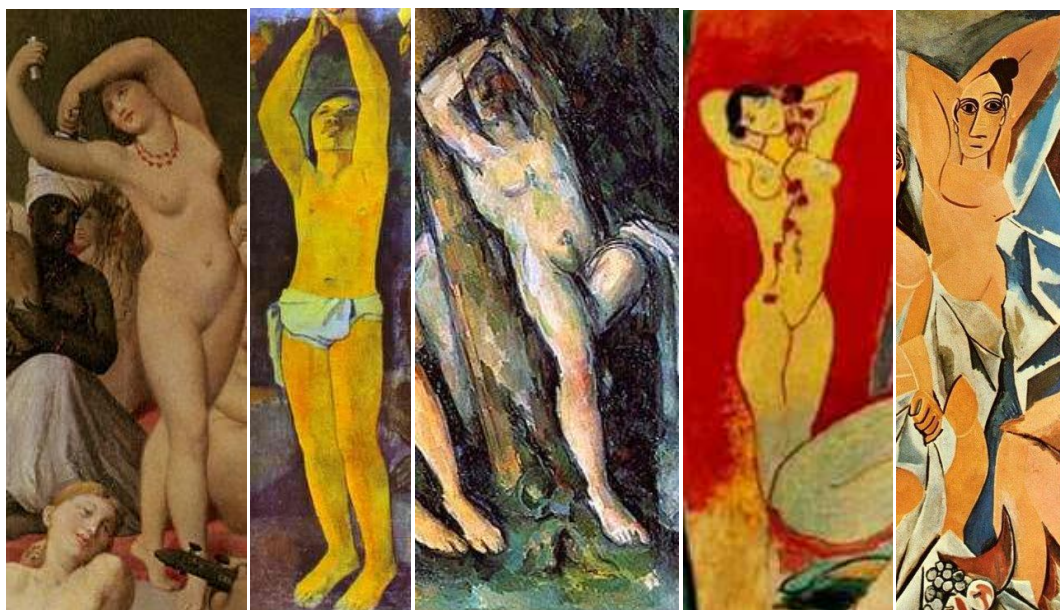


Figs. 270-277. Cuatro imágenes comparativas entre detalles de telas y cielos de *Visión del Apocalipsis* de El Greco (270 y 272) y *Las señoritas de Aviñón* de Picasso (271 y 273). Eugène Delacroix, *Mujeres de Argel*. 1834. Paul Cézanne, *La tarde en Nápoles*. 1875. Pablo Picasso, *Detalles de Las señoritas de Aviñón y Mujeres de Argel*. 1907 y 1954-1955.

A su vez, el estilo innovador con que estas partes de la realidad son representadas por parte de Picasso pueden relacionarse con Cézanne. Éste, afirmó: "El Louvre es el libro en el que aprendemos a leer. Sin embargo, no debemos contentarnos con retener las hermosas fórmulas de nuestros ilustres predecesores" (Miller, 2007, p. 119). Sus palabras no hacían sino corroborar cómo algunos de los grandes maestros que alberga el museo citado sirvieron como inspiración para el pintor de Aix, hasta el punto de encontrar en algunas de sus obras claras alusiones a algunas de las obras más conocidas de la historia del arte. En su obra *Tarde en Nápoles* (Fig. 275), uno de sus personajes parece extraído literalmente de otro representado por Delacroix en un fragmento de su obra *Mujeres de Argel* (Fig. 274) (Lichtenstein, 1964, p. 59). Si bien Cézanne copió durante su aprendizaje de juventud obras del pintor romántico, en este caso se apropia de uno de sus personajes para integrarlo como un elemento más de sus creaciones propias. Si bien Cézanne adapta la figura del personaje africano otorgándole algunas variaciones en su representación, su vestimenta y pose resultan evidentes. La evolución de este modelo pictórico parece alcanzar una tercera fase en Picasso, cuya primera figura de la izquierda de su cuadro recuerda la pose de las dos anteriores (Fig. 276), manifestándose como personificación de la tradición pictórica occidental como fuente de inspiración para la vanguardia.

Si bien la influencia de las *Mujeres de Argel* resulta evidente tanto por la elección del tema un grupo de mujeres en un harén –similar al tema de otra obra de referencia para Picasso, *El baño turco* de Ingres–, que esta obra concreta de Delacroix tuvo un significado muy especial para Picasso lo demuestra su serie de obras *Mujeres de Argel*, realizadas casi cincuenta años después. En algunas de estas obras, incluirá la imagen del personaje sosteniendo la cortina (Fig. 277).

La figura de la mujer de pie y con los brazos doblados hacia arriba de *El baño turco* (Fig. 278) parece que inspiró a Picasso en la conformación de otra de sus señoritas (Fig. 282). Con ello, Ingres sirve, a su vez, de transición entre el mundo tradicional y aquel otro ajeno a la historia pictórica y académica occidental. Concretamente, la elección por parte de Picasso de Gauguin como referencia parece evidente a la hora de dotar a sus figuras de nuevos fragmentos estéticos. Gauguin decidió alejarse de la sociedad contaminada moderna y retornar a la pureza de las tierras vírgenes de la Polinesia. Los colores vivos que Gauguin encuentra en estos lugares quedan también representados en la obra de Picasso, así como la apariencia tribal de los modelos gauguianos (Fig. 279) halla en las mujeres de Picasso su nueva versión. A su vez, el impresionismo invitará al postimpresionismo y al fauvismo a tener presencia como referencias en *Las señoritas de Aviñón* a través de creadores como Cézanne y Matisse. Además de por el uso del color y del trazo rompedor, sus obras *Las bañistas* (Fig. 280) y *La alegría de vivir* (Fig. 281) funcionarán como canalizadoras de la tradición en la modernidad mediante el empleo del cuerpo desnudo y de su pose académica como punto de partida para nuevas concepciones estéticas.



Figs. 278-282. Detalles de *El baño turco* de Dominique Ingres (1862), *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?* de Paul Gauguin (1897). Paul Cézanne, *Las bañistas*. 1905. Henri Matisse, *La alegría de vivir*. 1905-1906. Pablo Picasso, *Las señoritas de Aviñón*. 1906-1907.

En el intento por presentar una nueva estética frente al canon estético tradicional, Picasso encontró en Gauguin el precedente que le llevaría posteriormente a su interés por la cultura y arte primitivos, centrándose en el ibérico y africano y en su representación conceptual de la realidad (Figs. 283-286). Como tercera y última pieza picassiana, destaca el diálogo con otros campos como el científico, aplicando en el

ámbito artístico las nuevas y revolucionarias matemáticas o los recientes descubrimientos tecnológicos para crear una fórmula pictórica acorde con el concepto de la cuarta dimensión. Reunidas todas estas piezas con que componer el mosaico del nuevo arte, Picasso comenzó a trabajar sobre la obra que cambiaría definitivamente la forma de entender el arte en el s. XX.



Figs. 283-286. Anónimo, Detalle de máscara de viento Baule, procedente de Akan (Ghana). Sin fecha. Pablo Picasso, Detalle de *Las señoritas de Aviñón*. 1906-1907. Anónimo, Máscara procedente de la región de Ammassalik, Groenlandia. Sin fecha. Pablo Picasso, Detalle de *Las señoritas de Aviñón*. 1906-1907.

Paralelamente a la construcción tradicional del grupo de mujeres desnudas, Picasso comenzaría a llevar a cabo su interpretación formal, buscando llevar la apariencia de sus rasgos hacia una abstracción cada vez mayor. Este proceso de depuración visual queda reflejado en la colección de dibujos y pinturas preparatorios destinados a la gran obra que el creador español pretendía llevar a cabo. Incluso tras darla por concluida, Picasso continuó trabajando en dichos estudios, buscando un acercamiento mayor a lo que pretendía. Éste trabajo no sólo resulta único en la trayectoria de Picasso, sino que será el mayor estudio realizado de un cuadro en toda la historia del arte (Rubin, 1994, p. 14). En total, Picasso realizó dieciséis cuadernos entre el otoño de 1906 y la primavera de 1908, los cuales podrían ser interpretados no sólo como un diario de trabajo, sino como un estudio del proceso creativo de Picasso durante esta etapa. Del transcurso de gestación de la obra se pueden advertir, además de los aciertos, los errores; ello puede equipararse al recorrido de una experimentación científica (Miller, 2007, p. 132), en la cual –como diría Zweig– quedan al descubierto las "pistas" que llevarán a comprender el misterio de su creación. Todos estos dibujos fueron tomando forma en un lienzo, cuyas colosales proporciones nunca antes empleadas por Picasso denotan que éste era consciente de la importancia que su obra iba a tener para el futuro del arte. Del mismo modo que a través de los bocetos pueden observarse una serie de cambios en la composición y en el carácter de las figuras en pos de una evolución geométrica, el propio cuadro parece mostrar su evolución gradual de un lado a otro a través de las cinco mujeres finalmente representadas, como prueba de este lógico progreso conceptual en Picasso¹⁴⁴. En la búsqueda de la abstracción, el creador español buscó aplicar las lecciones aprendidas en tres ámbitos diferentes: la estética *naïf* presente en el universo pictórico infantil perseguido por Picasso, las trazas constitutivas del

¹⁴⁴ *Las señoritas de Avignon* sufrió en su proceso, notables cambios que muestran el esfuerzo de creación de Picasso. No es el único caso en su biografía, sino el primero importante y decisivo. En otros proyectos posteriores, como el del *Guernica*, puede observarse su evolución a través de las fotografías que Dora Maar tomó de sus diferentes estados a través del tiempo. Si bien de *Las señoritas de Avignon* no existen instantáneas de su proceso, éste puede corroborarse a través de los cuadernos de bocetos.

primitivismo íbero y africano y las fórmulas presentes en las matemáticas transmitidas por su amigo Maurice Princet acerca de la geometría no euclidiana y la cuarta dimensión, propuestas por Henri Poincaré o Esprit Jouffret. Realizando este trayecto de izquierda a derecha, se observa cómo los rasgos de la primera figura de la izquierda parecen influidos por el estilo de uno de los primeros interesados en el primitivismo, Gauguin; después, en los dos personajes siguientes, la mirada romántica y delicada que éste había concebido en su paraíso virgen tahitiano desaparece con el arte ibérico, que se encuentra ya presente en la fisonomía; finalmente, las dos últimas mujeres de la derecha presentan los rasgos duros del arte africano.

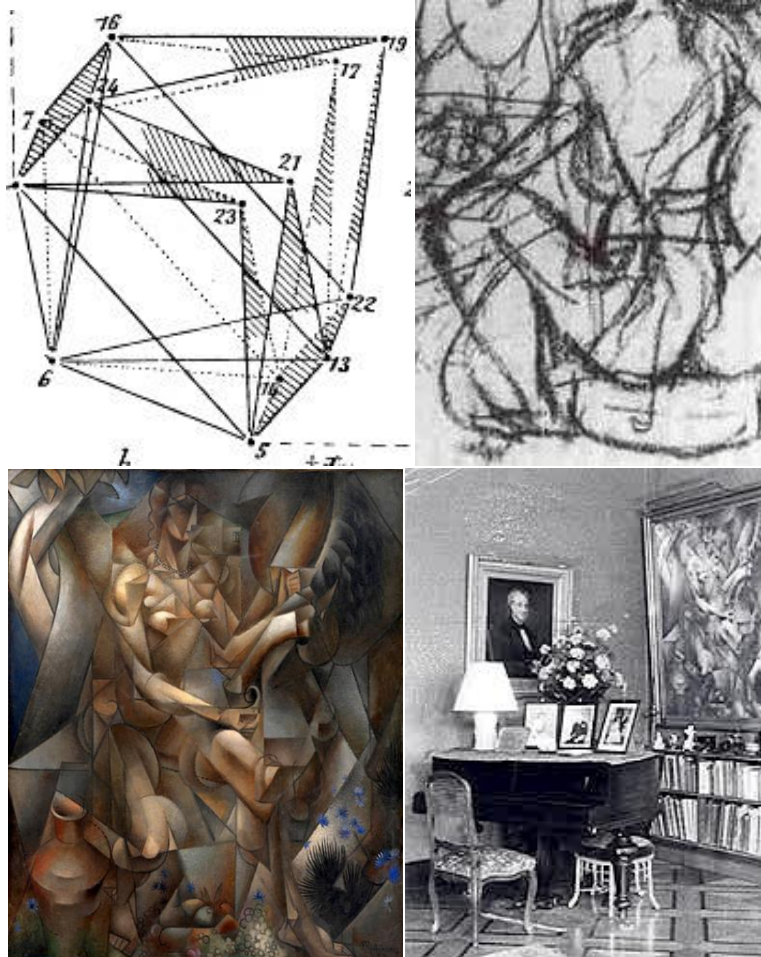


Figs. 287-290. Pablo Picasso, Retrato al óleo y estudio de Josep Fontdevila. 1906. Estudios a color de figura para *Las señoritas de Aviñón*. 1907.

La sensualidad da paso a la frialdad geométrica, quedando sintetizada toda forma humana en triángulos, cuadrados y círculos. Sin duda, es la figura femenina del lado derecho inferior del cuadro la que se ve más afectada por todas estas experimentaciones, siendo clave en la orientación del futuro cubismo. Gracias a los cuadernos conservados, se conoce el proceso de creación de esta figura, inspirada en una serie de retratos que Picasso realizaría de su casero en Gòsol, Josep Fontdevila (Figs. 287-290); en ellos, el rostro va sufriendo un proceso de desnaturalización, sintetizándose cada rasgo hasta adquirir en conjunto un aspecto conformado por fragmentos de tipo geométrico (Miller, 2007, pp. 137-140). La estética y el gesto del cuerpo pintado definitivo –en cuclillas, con la cabeza girada ciento ochenta grados– representa la antítesis del modelo femenino en nuestra cultura. Los dibujos previos conservados de esta figura dan cuenta de este proceso: su gesto agachado va poco a poco dejando de ser natural para pasar a un primitivismo cada vez más evidente. Su rostro, adopta la apariencia de máscara andrógina (Miller, 2007, pp. 138-139). La figura va progresivamente facetándose de forma cada vez más extrema, como las figuras poliédricas de Jouffret, construidas mediante su rotación con el fin de obtener diferentes vistas o perspectivas de su estructura cuatridimensional, como proyecciones sobre un plano¹⁴⁵. De este modo, la mujer se presenta a la vez en postura frontal y de perfil, como si se hubiese desplazado a lo largo de una línea de tiempo plasmándose de una sola vez. Como su personaje, Picasso habría conseguido imaginarse a sí mismo sentado en el "plano astral" de la cuarta dimensión (Figs. 291-292) (Miller, 2007, pp. 130-131). Con la finalización de esta figura, Picasso dio el aspecto definitivo a su obra, terminando de definir su nueva fórmula pictórica; en ella,

¹⁴⁵ Aquellas señoritas eran, según André Salmon, "problemas desnudos, números blancos sobre la pizarra. En el planteamiento del principio: pintura=ecuación [...]. En lo sucesivo, la pintura se convertirá en una ciencia, y no de las menos austeras" (Salmon, 1919, p. 44). Manolo Hugué llegó a confesar que "Picasso hablaba mucho entonces de la cuarta dimensión e iba de un lado a otro con los libros de matemáticas de Henri Poincaré" (McCully, 1981, p. 69).

el cuerpo recreado muestra como resultado su apariencia fragmentada, en una fórmula nunca antes vista y difícil de concebir por una mirada acostumbrada a la lógica de la disposición de las formas realistas. Sin embargo, Picasso dota de una unión lógica a cada uno de estos trozos aparentemente imposibles de ensamblar en una estructura asimilable para el ojo humano. Una coherencia de tipo conceptual, con la que demuestra que es posible ensamblar, en una sola imagen, diferentes puntos de vista de una forma tanto en el espacio como en el tiempo.



Figs. 291-294. Esprit Jouffret, Detalle de ilustración del *Tratado elemental de geometría de cuatro dimensiones*. 1903. Pablo Picasso, Detalle de estudio para *Las señoritas de Aviñón*. 1907. Jean Metzinger, *Mujer a caballo*. 1911. Anónimo, Fotografía del estudio de Niels Bohr con *Mujer a caballo* colgada a la derecha. 1922-1929.

Si bien para la conformación de su cubismo Picasso se valió de la ciencia de las matemáticas de Jouffret o Poincaré, la propia ciencia precisó de las imágenes de Picasso para continuar avanzando en sus propias tesis. Einstein, interesado por las mismas teorías científicas por las que se sentiría atraído el creador español, concibió su Teoría de la relatividad, la cual sería fundamental en el descubrimiento de la física cuántica. Uno de sus investigadores, Niels Bohr, encontró en los cuadros cubistas la forma de explicar la naturaleza dual del electrón, el cual podía funcionar como onda o partícula. El cubismo, con sus perspectivas múltiples y fragmentadas, mostraba diferentes estados o comportamientos de un mismo elemento, lo que serviría como representación visual de cómo un elemento, dependiendo de cómo se observase, podía ser a la vez una cosa y otra. Bohr llegó a escribir un libro sobre cubismo y

adquiriría la obra cubista de Metzinger *Mujer a caballo*, la cual mostraba a sus invitados deleitándose en explicarla (Figs. 293-294) (Miller, 2007, p. 308).

Tras la conversión de las formas tradicionales pictóricas a un nuevo lenguaje representativo de la modernidad, Picasso afrontará una nueva tarea: trabajar acerca del significado simbólico. El asunto, obtenido de fuentes tradicionales, debía de ser traducido a un lenguaje actual, en el que ya no cabía ningún tipo de mitificación. Por ello, el ámbito donde enmarcar a aquel grupo de mujeres perderá su aura mitológica, bíblica e incluso exótica, convirtiéndose en un lugar cotidiano. La escena representada por Picasso es de tipo costumbrista y provocativa: las mujeres bíblicas u odaliscas encarnan ahora el papel de prostitutas, habitantes de un escenario que Picasso frecuentó durante su juventud: el burdel de Carrer d'Avinyó, en Barcelona.

Los prostíbulos, espacios cerrados donde esconder un tipo de ambientes considerados por la sociedad como marginales y de dudosa moralidad, romperían su cuarta pared exhibiendo su intimidad en esta obra de Picasso; por primera vez, se busca dotarles de una dignidad equivalente a la asignada a otros asuntos presentes en la historia del arte. Los personajes ya no se muestran sensuales –como procede en este tipo de imágenes– sino hastiados por un trabajo donde lo que se busca es la remuneración por encima del placer. Su apariencia ya no refleja ningún ideal de belleza, sino que en defensa de una nueva modernidad desnaturalizante muestra unos rasgos deformantes y grotescos, como alegorías de Venus terribles, pujando por una expresividad salvaje y primitiva. Los rostros de estas prostitutas parecen mostrarse incluso amenazantes. Aquella "fealdad extrema" –según André Salmon– dejaría helados y horrorizados a los "semiconversos" (Salmon, 1912, pp. 47-48). Una fealdad que no era sino la presencia de una nueva estética, aquella que Picasso construye en su nuevo mosaico de vanguardia, cuyo rompedor mensaje tuvo que pasar por un periodo traumático de aceptación¹⁴⁶. Tendría que llegar el final de la segunda década del siglo XX para la publicación de dos textos decisivos: por un lado, *Archéologismes*, concebido por Georges Henri Rivière para *Cahiers d'art*, donde se anuncia el final del arte griego –rompiendo así con la tradición– y se da prioridad al arte rupestre antes que al de los museos; por otro, el libro de Paul Guillaume *Primitive Negro Sculpture*, donde se habla del "genio plástico" del escultor primitivo, dotado de una voluntad artística o impulso estético originario que le hace capaz de articular elementos concebidos geométricamente, y que a su vez le pone en relación con el instinto de los niños en relación a su actividad creativa. Todo ello llevará a la defensa, por parte de surrealistas como Georges Bataille, de un arte ligado a los instintos y al inconsciente (Krauss, 2002, pp. 65-68). Cada una de estas ideas no serán sino consecuencias de la defensa por parte de Picasso de un arte ligado a lo primitivo y al estilo naif presente en la infancia. Aunque finalmente fue admitida, la gestación de esta estética picassiana compartió idéntico rechazo, por parte del público, que el de otras propuestas experimentales presentes en ámbitos como el matemático, cuya cercanía con el pictórico ha quedado demostrada. Las nuevas estructuras geométricas irregulares propuestas por los matemáticos de aquella época –buscando el cuestionamiento de la matemática clásica de estructuras regulares del s. XIX– fueron consideradas como

¹⁴⁶ Tras la fría acogida de la obra, Picasso la mantuvo oculta en su estudio durante una década, hasta que en 1916 André Salmon la sacó a la luz en la exposición *El Arte Moderno en Francia*, organizada por él. Además del título definitivo del cuadro, a Salmon hay que atribuirle también el previo: *El burdel filosófico*. Tras ambos, se esconde idéntica polémica que Picasso al escoger el asunto a pintar.

"patológicas" o como "una galería de monstruos", quedando emparentadas precisamente con la pintura cubista. Dicha familia de estructuras serán estudiadas por Mandelbrot en su camino del descubrimiento de la estructura fractal presente en la naturaleza. Para este investigador, la denominación de su neologismo "fractal" viene a definirse como "romper en pedazos" o "fragmentado" (Mandelbrot, 2009, pp. 18-19). Esta fragmentariedad y repetición de formas se encuentra presente en *Las señoritas de Aviñón*; el descubrimiento de lo fractal tuvo lugar en la segunda mitad del s. XX, igual que habrá que esperar a esta época para que la sociedad contemplara al lienzo de Picasso como una obra inaugural del arte de vanguardia (Miller, 2007, pp. 18-19).

2. Picasso y Braque, constructores de una realidad hecha de múltiples fragmentos.

En la presentación de su nueva propuesta, Picasso no sólo tuvo a la crítica en contra, sino incluso a los creadores de ideas más avanzadas, entre los cuales se encontraban sus amistades más cercanas¹⁴⁷. Ninguno parecía preparado para el nuevo arte (Miller, 2007, p. 16), lo cual posicionaba a Picasso como el creador más rompedor y, por tanto, como la cabeza visible de la vanguardia más revolucionaria. Como sucedió con Cézanne, volvía a repetirse el inevitable recelo social presente en las diferentes épocas históricas hacia determinadas innovaciones creativas; la consideración de que dichas creaciones sólo conducen al progreso cultural por un camino erróneo y sin salida, haciéndole sobrepasar sus límites, queda rebatida con el paso del tiempo; al demostrarse que la cultura no queda estancada sino, al contrario, progresa mediante estas temidas innovaciones, la sociedad reconoce que el error no estaba en "el otro" sino en ella misma. Sus individuos de mentalidad más abierta serán capaces de reconocer su error en menor tiempo que el resto de la comunidad; esto sucedió con un reducido grupo de pintores de Montmartre, receptivos hacia la innovadora obra de Picasso. La profunda atracción que sintieron por ella fue mucho mayor que las dificultades que se les presentaban para asimilarla. De entre ellos, fue la opinión del futuro amigo de Picasso, Georges Braque¹⁴⁸, la que salvó la obra e hizo posible la continuidad de la vanguardia de Picasso. Braque consideraba *Las señoritas de Aviñón* como una obra capaz de romper con todos los estilos anteriores del arte occidental (Miller, pp. 155-156). La admiración que también sentía por Cézanne (Fig. 295) le ayudó a comprender el nuevo arte del español (Fig. 296), llevándole como creador a la reformulación del espacio pictórico a través de la unión de su sistema de creación – denominado como *passage*– con el de Picasso (Fig. 297)¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Éstas conocieron el nuevo lienzo al ser invitados por Picasso a su estudio; si bien hasta entonces habían respetado la forma de proceder del pintor, al ver *Las señoritas de Avignon* mostraron su incompreensión e incluso la rechazaron burlándose. Apollinaire no encontraba palabras para definir su nueva propuesta: "Por la noche, cené con Picasso, vi su nuevo cuadro [...]. Un maravilloso lenguaje que ninguna literatura puede expresar, porque nuestras palabras se han definido de antemano. Qué pena". Ambroise Vollard y el crítico Felix Fénéon, "se fueron sin comprender nada del nuevo estilo" (Uhde, 1938, p. 42). Éste último, junto con Matisse, prorrumpió en carcajadas al verlo. Derain afirmó: "Este tipo de pintura es un punto muerto al final del cual sólo está el suicidio; alguna hermosa mañana encontraremos a Picasso colgado de su enorme lienzo" (Seckel, 1988, p. 231).

¹⁴⁸ En torno a 1902, Braque se trasladó a Montmartre para iniciarse como artista. Su primera visita al *Bateau Lavoir* tuvo lugar en 1907, donde pudo contemplar *Las señoritas de Avignon*.

¹⁴⁹ Braque reconocía la influencia de Cézanne y Picasso al cuestionar la perspectiva tradicional euclídea: "Toda la tradición renacentista me resulta hostil. Las estrictas normas de la perspectiva que logró imponer



Figs. 295-297. Paul Cézanne, *Gardanne*. 1885-86. Pablo Picasso, *Depósito de agua de Horta del Ebro*. 1909. Georges Braque, *Las plantas de Río Tinto en L'Estaque*. 1910.

Ambos creadores desarrollarían una creatividad común trabajando intensamente durante siete años, durante los cuales las innovaciones presentes en ese primer cubismo denominado como *primitivo*¹⁵⁰ encontraron su continuidad. La línea de investigación creadora que Picasso y Braque tendrían en común hizo que en ocasiones se confundieran sus trabajos (Figs. 304-305), no importando tanto la autoría como el fin pretendido: dotar al cubismo de unas reglas claras, logrando un desarrollo cada vez más complejo¹⁵¹. Las caras que fueron definiendo el prisma cubista dieron precisamente a las formas representadas un aspecto que parecía mostrar diferentes facetas, como si hubiesen sido talladas. Ello fue posible gracias a su progresiva acentuación geométrica, que las llevó hacia una mayor abstracción. A través de sus facetas, los objetos se irán fundiendo con el espacio hasta quedar reducidos a un mismo plano, perdiéndose la profundidad y confundiéndose lo uno con lo otro (Miller, 2007, p. 189). A su vez, del espacio resultante se resaltarán su carácter "táctil", materializándolo hasta no sólo poder verlo, sino también tocarlo. El espacio intermedio entre las cosas adquirirá idéntica importancia al de los propios objetos (Rubin, 1977, p. 198). Picasso y Braque lograron organizar todos estos aspectos cuadriculando la nueva realidad. Esto provocó que la sencilla geometría diese paso a una compleja trama de planos unidos entre sí, abstrayendo todavía más lo representado al romper las formas cerradas, destrozándolas, haciéndolas trozos. La dificultad de interpretación será cada vez mayor, por lo que la forma de devolver a la realidad lo representando sólo podrá ser posible mediante determinados trozos clave presentados como pistas. Dichos fragmentos referenciales no sólo tendrán una traducción pictórica, sino que acabarán incrustados de forma directa sin mediación del pincel, para retornar a lo figurativo de forma drástica¹⁵². Ello permitirá adherir al soporte elementos como letras

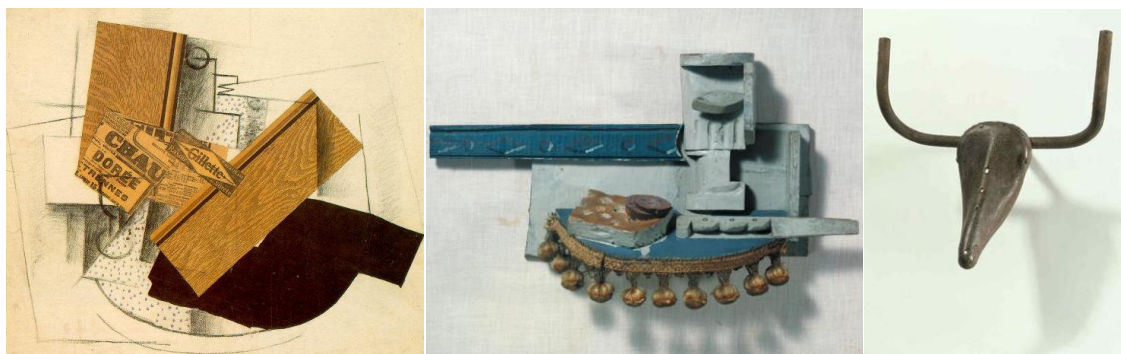
el arte fueron un espantoso error que ha costado cuatro siglos reparar: Cézanne y, después de él, Picasso y yo mismo, somos en gran medida responsables de ello. La perspectiva científica no es más que un trampa; es simplemente un truco-un truco barato- que impide al artista plasmar una experiencia completa del espacio, ya que obliga a los objetos que aparecen en un cuadro a irse alejando del observador, en lugar de ponerlos a su alcance, como debería hacer la pintura" (Richardson, 1996. p. 97).

¹⁵⁰ Braque compara su trabajo con Picasso con una "cordée en montagne", el cordel que une a dos montañeros en la escalada a una montaña —en su caso, el desarrollo del nuevo arte— (Vallier, 1954, p. 14).

¹⁵¹ El propio Picasso equiparó trabajo artístico y científico: "En aquella época nuestro trabajo era una especie de investigación de laboratorio de la que se había excluido cualquier pretensión de vanidad individual. Es preciso entender este estado de ánimo" (Miller, 2007, p. 155).

¹⁵² A lo largo de estos seis pasos, el cubismo evoluciona de su primitivismo a una segunda fase conocida como *analítica* —donde la imagen se fragmenta y pierde relieve, profundidad y perspectiva, generando un

de imprenta a partir de 1911, u otros objetos ajenos a la pintura gracias al uso del *collage* por parte de Picasso en 1912¹⁵³. Con esto, se romperá la bidimensionalidad del plano pictórico al conseguir una tridimensionalidad hasta entonces inexistente en la pintura (Miller, 2007, p. 20). A su vez, estas obras acabarían resultando independientes de la realidad que se pretendía reflejar, representando con ello una reacción contra el pictoricismo. Braque, por su parte, empleó una técnica derivada del *collage*, el *papier collé* –recortes de papel adheridos al lienzo–, pegando tiras de papel pintadas a modo de vetas de madera, hasta conseguir que el *collage* resultase indistinguible del *papier collé* (Golding, 1988, p. 111). La idea de trampantojo o confusión visual, tan presente a lo largo de la tradición pictórica, fue recuperada al imitar de modo verista auténticos objetos, demostrándose que la pintura podía ser una realidad tan verdadera como el objeto mismo. En algunos casos, la pintura necesitará para su inspiración tomar como referencia el elemento externo; así, por ejemplo, la forma de iniciar una obra partirá de adherir al soporte en blanco uno de estos elementos, el cual se convertía en una "certeza" en torno a la cual construir el resto del cuadro (Fig. 298) (Aragon, 2001, p. 40).



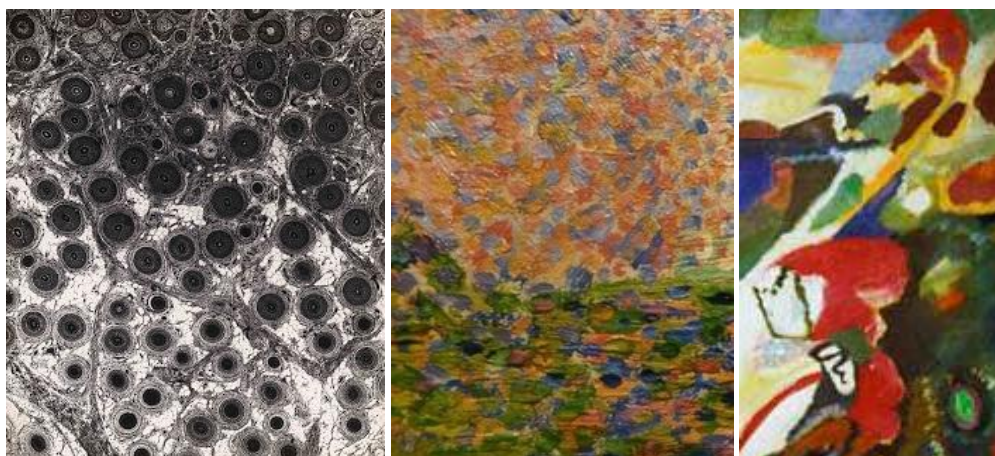
Figs. 298-300. Georges Braque, *Bodegón con mesa. Gillette*. 1914. Pablo Picasso, *Naturaleza muerta*. 1914. Pablo Picasso, *Cabeza de toro*, 1942.

Ese objeto añadido buscará poco a poco la desaparición de la pintura, pues el propio pintor acabará prefiriendo pegar al lienzo elementos encontrados en lugar de pintar. Cualquier cosa, sirve al cubista para expresarse, "y tanto mejor si no tiene valor, si degrada a su mundo" (Aragon, 2001, p. 41). De aquella forma, el pintor pasaba a ser constructor, pues para sus obras ya no precisaba de pincel sino de diferentes fragmentos tomados de la realidad, los cuales descontextualizaba y ensamblaba entre sí para generar nuevas imágenes haciendo uso de la creatividad (Fig. 299). Un objeto manufacturado podía perfectamente no sólo incorporarse a un cuadro, sino "constituir el cuadro por sí mismo", como posteriormente vinieron a demostrar creadores como Duchamp y sus *ready-made* (Krauss, 2002, p. 56). Son los propios fragmentos que conforman la obra los que la inspiran. El azar de encontrarlos, unido a la creatividad para combinarlos del creador, hace posible que de su unión surja algo nuevo. Mediante su particular poética, el artista emplea los objetos como palabras, como Picasso hizo al soldar un "manillar" a un "sillín de bicicleta", convirtiéndolos en una "testa de bovino" y en unos "cuernos", en su obra *Cabeza de toro* (Fig. 300) (Jiménez-Blanco, 2012, p. 112). He aquí la nueva imagen del arte del s. XX, acorde con su

juego rítmico minucioso e intenso donde predomina la monocromía de grises, verdes y marrones– y finalizando en una tercera fase conocida como *sintética* –la de mayor abstracción, donde el objeto se representa desde múltiples perspectivas y momentos en el tiempo, identificándose con dificultad.

¹⁵³ Posteriormente, el *collage* fue utilizado por dadaístas y surrealistas (Micheli, 2012, pp. 190-191).

época. Picasso muestra una realidad fragmentada, que si previamente ya podía intuirse con Cézanne ahora se encuentra presente en toda su literalidad. El nuevo mundo de la vanguardia es presentado a través de los pedazos presentes en su entorno, en la sociedad que la vio nacer.



Figs. 301-303. Ernst Redenz, *Cuero cabelludo tangencial*. 1930. Georges Seurat, *Detalle de Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*. 1888. Vassily Kandinsky, *Detalle de Boceto III para Composición IX*. 1913.

Coetáneamente a las experimentaciones de Picasso y Braque de fragmentación de la realidad, Claude Monet realizaba aquellos trabajos que lo convertirían en uno de los iniciadores del arte abstracto. Su estilo pictórico había derivado hacia una interpretación de la realidad que iba más allá de la de sus compañeros impresionistas, pues había llegado a desmaterializar la realidad hasta reducir sus componentes a fragmentos de manchas y trazos. Ello se debió más que a una decisión estética a un problema ocular, pues Monet sufría de cataratas, lo que influyó claramente en su obra (Duran, 2008, p. 32). Los mecanismos de visión y su reflejo en las innovaciones pictóricas también tuvieron en Seurat y en su puntillismo a un claro exponente de la fragmentación de la realidad. En su caso, la deformación fue intencionada, inspirada en teorías como *De la ley del contraste simultáneo de los colores* de André-Marie Ampère, quien defendía que dos colores próximos entre sí podían generar el efecto de un nuevo tono. Ogden Nicholas Rood afirmaba que era el propio ojo el que hacía la mezcla óptica entre dos colores. En obras puntillistas como *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*, Seurat compone su paisaje aplicando esta teoría, construyendo mediante fragmentos cromáticos diminutos que, debido a su extrema cercanía entre sí, aparentan conformar los elementos compactos y diferenciados (Duran, 2008, pp. 51-52)

En la sociedad de la modernidad el elemento científico tuvo mucho que decir, influyendo no sólo a Picasso –pionero en esta mirada– sino también a otros creadores como Vasili Kandinsky. Tras el puntillismo (Fig. 302), llegaba una nueva concepción fragmentaria del arte enfocada en lo microscópico. El descubrimiento del electrón, por ejemplo, permitía acceder al "minúsculo mundo del átomo" (Duran, 2008, p. 164). El nuevo modelo atómico, en el que J. J. Thompson anunciará la posibilidad de dividir el átomo, pondrá en tela de juicio su concepción como "composición estructurada del todo y cada una de las cosas", sinónimo de "lo sólido, lo seguro, lo estable". La "unidad mínima del ser en cuanto materia" ahora podía "descomponerse,

desintegrarse" (Fig. 301) (Martínez Benito, 2011, p. 36). Kandinsky interpreta el átomo como objeto, o extiende lo descubierto al mundo de los objetos, que no serán sino cúmulos de átomos (Fig. 303). A su parecer, la desintegración del átomo era equivalente a "la desintegración del mundo entero", como "una destrucción súbita" (Kandinsky, 2005, p. 36). Con estos planteamientos, Kandinsky inauguraría la ruptura total con lo figurativo fragmentando la realidad y abstrayéndola totalmente a través de sus obras, en cuyo resultado tuvo una clara influencia Picasso. Éste fue descrito por el creador ruso como buscador de lo interior a través de lo exterior, a lo cual llega "por vía lógica a la destrucción de lo material"; no por disolución, sino por una especie de fragmentación de las distintas partes y de una diseminación de ellas sobre el lienzo. Aunque Kandinsky aplique este método a sus propias obras, donde crea "diversas formas", interrelacionadas en "diferentes combinaciones" subordinadas "a la composición total" (Kandinsky, 2005, p. 60), le llama la atención cómo "en este proceso" Picasso parece "querer conservar la apariencia de la materialidad" (Kandinsky, 2005, p. 44). No obstante, aunque el malagueño nunca llegase a la pura abstracción, sí fue necesario para lograrla por parte de creadores como Kandinsky, u otros como Kazimir Malévich (Fig. 306) o Piet Mondrian (Fig. 307).



Figs. 304-307. Pablo Picasso, *Mujer con guitarra*. 1911-12. Georges Braque, *Hombre con guitarra*. 1911. Kazimir Malévich, *Detalle de Mañana en el pueblo tras tormenta de nieve*. 1913. Piet Mondrian, *Composición con cuadrícula Nº 2*. 1915.

La imagen pictórica reducida a cuadrícula por parte del cubismo francés llevaría a la búsqueda del supretamismo ruso o del neoplasticismo holandés. La cuadrícula como estructura, como retícula sobre la que sentar las bases del arte moderno, cuya abstracción será sinónimo de "la voluntad de silencio del arte moderno", su negación de todo discurso, de toda literatura, rebajando "la barrera existente entre las artes de la visión y las del lenguaje" al reducir las artes visuales a pura visualidad (Krauss, 2002, pp. 23-24). Una visualidad que referencia a la propia naturaleza de lo pictórico por su negación a toda representabilidad, siendo "antinatural", "antimimética" y "antirreal" pues "vuelve la espalda a la naturaleza" y elimina la "multiplicidad de dimensiones de lo real", mostrando la imagen de una superficie "allanada, geometrizada y ordenada". De alguna forma, esa retícula, aunque parezca depurar todo elemento referencial del arte tradicional, parece remitir a retículas del pasado presentes en los tratados de perspectiva renacentista, donde esta estructura era utilizada como "armadura" para ordenar los elementos representados (Krauss, 2002, p. 23). Una forma de ver la realidad, como a través de una ventana cuyos cristales quedan encajados a través de una estructura de listones de madera.

Una pantalla que Cézanne cuestionó y fracturó. Cabe también reseñar cómo en Kandinsky tuvo una gran influencia la mirada científica picassiana, en cuanto era capaz de mostrar elementos hasta entonces imprecipitables por el ojo humano. Para el creador ruso, el futuro del arte y de la ciencia iría más allá de lo visible, destacando aquellos "que utilizaban la intuición y la detección indirecta para observar también lo invisible" (Duran, 2008, p. 164). Esa mirada dio lugar a la "abstracción biomorfa" kandinskiana, caracterizada por formas de tipo orgánico que fácilmente recuerdan a las observadas a través de un microscopio. Ese mundo oculto queda convertido por Kandinsky en una percepción interior humana de tipo trascendente pues, como él mismo afirma, su propósito no es otro que "despertar la capacidad de captar lo espiritual en las cosas materiales y abstractas, capacidad absolutamente necesaria en el futuro, que hace posible innumerables experiencias" (Bill, 2005, p. 8). En ese futuro, promovido por la modernidad, arte y ciencia irán de la mano. Un hermanamiento iniciado durante el impresionismo que quedó consolidado con el nuevo arte de vanguardia, el cual no puede explicarse sin las innovaciones inauguradas por Picasso en *Las señoritas de Aviñón*.

3. Juan Gris y la recomposición estructural de las piezas del cubismo

Picasso, ayudado por Braque, había logrado toda una revolución en el panorama artístico europeo. Sus obras daban inicio a la vanguardia plástica de principios del s. XX. Las imágenes creadas por el cubismo mostraban un mundo compuesto por múltiples fragmentos, reflejo de su constante transformación. La interpretación de cada una de estas piezas visuales llevaría a comprender la modernidad que las había generado, conformando el compendio de su totalidad. No obstante, aún quedaban muchos elementos por situar en aquel tablero, que poco a poco iba completándose. El cubismo representaba el inicio de todo ello, pero para lograr su propósito debía darse a conocer, precisando de un aparato teórico que lograra transmitir su mensaje, explicándolo a la sociedad. Aunque Picasso y Braque lograron construir las reglas del cubismo, paradójicamente tanto uno como habían evitado darlas a conocer explícitamente: nunca se les veía en las exposiciones y tampoco escribieron texto alguno acerca del nuevo movimiento de vanguardia. Dicha contrariedad finalmente fue superada en 1911, cuando vieron la luz diferentes artículos popularizadores del cubismo. Sus autores habían vivido el nacimiento de este movimiento, colaborando en su desarrollo. Jean Metzinger tuvo un papel determinante, pues además de participar en el movimiento como pintor, se dedicó a la escritura ayudando a difundirlo. Él mejor que ninguno supo comprender cada una de las piezas que conformaban este nuevo arte, desentrañando su enigma: La creación de una nueva estética partiendo no de la realidad sino de sus conceptos; el reordenamiento de los elementos bajo este nuevo análisis, tendiendo hacia una geometría creada a partir del primitivismo y de las matemáticas; la búsqueda de una visión táctil; la propuesta de una nueva perspectiva relacionada con la cuarta dimensión de Poincaré¹⁵⁴.

¹⁵⁴ En *Nota sobre pintura* (1910), escribe: "Picasso no niega el objeto, lo ilumina con su inteligencia y sentimiento. Combina las percepciones visuales y las táctiles. Prueba, comprende, organiza". Y, más adelante: "establece una perspectiva libre, móvil, de la que el ingenioso matemático Maurice Princet dedujo toda una nueva geometría" (Metzinger, 1910, p. 60). En *Sobre el cubismo*, comparaba una pintura

Ante la ausencia pública de Picasso y Braque en las exposiciones, Metzinger se convirtió en figura pública y emblema del cubismo, conformando junto a otros creadores el conocido *Círculo de Puteaux*¹⁵⁵. La puesta en común de sus creaciones cubistas hizo que entre ellos se influyesen recíprocamente. Entre los miembros de esta comunidad, se encontraba un español, Juan Gris –pseudónimo artístico de José Victoriano González–, que precisamente se vio influido por una de las obras de Metzinger, *La merienda*. En ella, podían verse desarrollados los diferentes elementos del cubismo de Picasso y Braque, siendo representación en concreto de uno de ellos: la cuarta dimensión. Metzinger había logrado construir a una mujer bebiendo de una taza a través de los diferentes fragmentos que la representaban desde sus diferentes puntos de vista. Sus facetas la mostraban a la vez de frente y perfil, bebiendo desde una perspectiva lateral y cenital. A través de sus múltiples vistas, el pintor parecía moverse alrededor de su objeto. La obra fue celebrada por su gran avance y abrió los ojos sobre las posibilidades de las matemáticas de Gris, cuya contribución al desarrollo de la forma definitiva del cubismo fue decisiva.

Conocedor de la existencia de una forma de crear diferente de la que aprendió en España, anclada en un pre-impresionismo y modernismo, había llegado a París en 1906. Allí contactó con el círculo renovador de Picasso, cuestionador de la rígida normativa académica mediante nuevas reglas que darán lugar a la vanguardia (Miller, 2007, p. 203). En la aplicación de la nueva fórmula estética, ordenando y presentando sus componentes, tendría lugar el proceso de creación de *Las señoritas de Aviñón* del que Gris fue testigo, conociendo de primera mano la gestación del cubismo (Sarriugarte, 2016, p. 239). A esto hay que añadir la relación que pronto entablaría con el resto de inquilinos artistas del edificio, así como con aquellas amistades de Picasso que acudían a visitarle a su estudio para verle trabajar y charlar sobre aspectos del nuevo arte. Animado por el ambiente que le rodeaba, Gris comenzó a pintar en 1910 cuadros cubistas con tal destreza que llegará a convertirse, después de Picasso y Braque, en el tercer cubista más influyente del grupo. Ello se debió sin duda a su personalidad, constituida por diferentes facetas que hacen su estudio bien complejo, siendo en su mayoría parejas de elementos aparentemente opuestos: tradición frente a modernidad, sensibilidad y frialdad científica, materia y espíritu, cultura española frente a cultura francesa. Prueba de ello fue la elección de su pseudónimo artístico, para el que intercambiará las piezas de su nombre y segundo apellido por otras de idénticas iniciales, "J" y "G", aunque diferentes en lo demás. Esta metamorfosis equivale de alguna forma a la que "experimentan las cosas en sus cuadros", mientras que la alusión al gris como color pictórico pronunciado de forma semejante en español y francés supone una declaración de intenciones respecto de su deseo por integrarse en el cubismo francés (Jiménez-Blanco, 2017, pp. 42-43). Debido a esta heterogénea carta de presentación, su obra tuvo una aceptación más difícil, quedando ensombrecida por la de su amigo Picasso. Además, a diferencia de éste, los apenas cuarenta años de vida de Gris le impidieron disfrutar de una carrera extensa que le permitiera definir de forma más completa su trabajo. No obstante, actualmente

cubista al "movimiento en torno a un objeto para captarlo desde diversas apariencias sucesivas, que, fundidas en una sola imagen, lo reconstituye en el tiempo" (Gleizes y Metzinger, 1912, p. 68).

¹⁵⁵ Grupo creado a finales de 1911, en el que participaron, además de Metzinger, creadores como Juan Gris, Francis Picabia, Marcel Duchamp, el propio Princet o Fernand Léger.

este madrileño está considerado como una figura clave dentro del arte de vanguardia español y europeo del pasado s. XX.

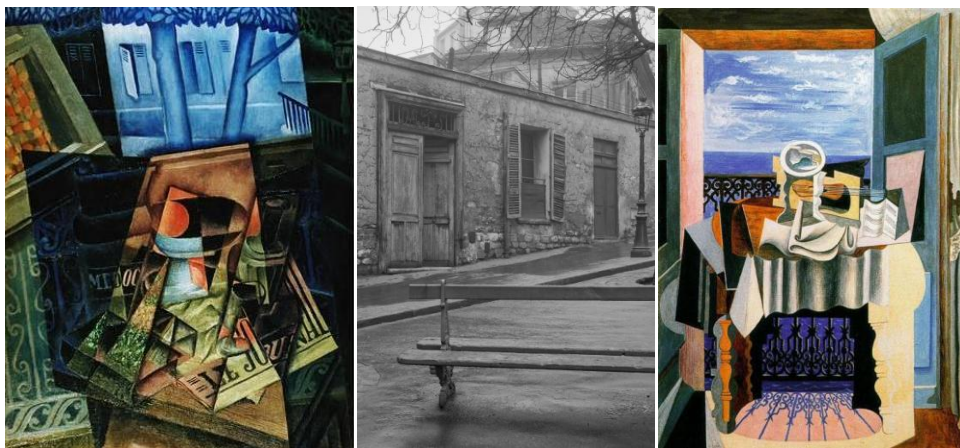
Si bien en un primer momento Gris encontró en Picasso su modelo a seguir en el aprendizaje cubista, poco a poco el madrileño irá construyendo un estilo propio que le convertirá en representante del cubismo más puro. Por entonces, la sociedad creía que éste había llegado a su fin, considerándolo un estilo que había agotado sus posibilidades. Gris rechazó la definición del cubismo como un estilo para definirlo como una "estética" e incluso como "un estado de espíritu", encontrándose "en correlación con todas las manifestaciones del pensamiento contemporáneo" (Gris, 2008, p. 403). Las piezas clave que Gris aportó para conseguir mantener la dignidad del cubismo y darle así una configuración definitiva pueden resumirse en las siguientes: la unión entre tradición pictórica y modernidad o entre lirismo y reflexión intelectual, la traducción de los elementos abstractos al lenguaje realista y el regreso a los colores vivos y al volumen.



Figs. 308-310. Francisco de Zurbarán, Detalle de *Bodegón*. 1625-1629. Paul Cézanne, Detalle de *Manzanas y naranjas*. 1900. Juan Gris, *Bodegón con periódico*. 1916.

En lo tocante a su admiración por el arte clásico, Gris supo fusionar la tradición artística con la expresión moderna. El aprendizaje adquirido del arte del pasado fue aplicado en aquel otro de su tiempo. Las "piezas" que arman sus imágenes contemporáneas quedan sometidas al "marco de la geometría". Los componentes del inventario vanguardista de Gris se organizan, como hacen los del arte nuevo de Picasso, en torno a la estructura pictórica tradicional. De entre los elementos del arte pasado que ambos escogieron, algunos característicos de la pintura española tendrán un gran peso: Si Picasso se fijó en los concernientes a El Greco, Gris lo hizo con los de Zurbarán (Fig. 308). Todos ellos harán que la modernidad pictórica del arte francés quede emparentada con el Renacimiento y el Siglo de Oro español. Zurbarán está presente en los contornos de intenso negro –color representativo de la tradición pictórica española, desde Velázquez, pasando por el tenebrismo y llegando a Goya (Jiménez-Blanco, 2017, p. 61)– que rodean los elementos cubistas de Gris, resaltando su volumen y reforzando su imagen recortándolos sobre sus propias impresiones en negativo, generando composiciones más intensas y con mayor dramatismo que las de otros autores. El negro será una sombra esquematizada, hecha plana, que no se situará detrás del objeto sino junto a él. El carácter "monacal" que relaciona a Gris con Zurbarán también lo asocia con Juan Sánchez Cotán en la inclusión de determinados objetos escogidos para sus composiciones, pertenecientes a la temática de

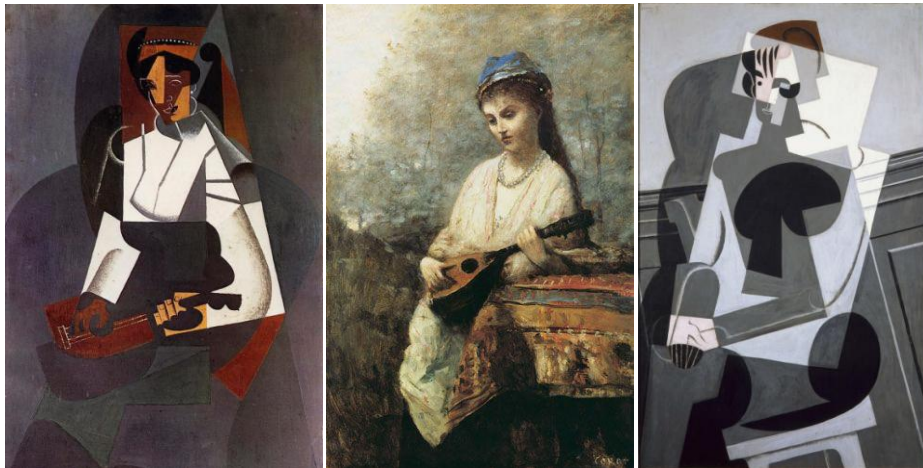
bodegones y naturalezas muertas. La dignidad de éstos pasará por el análisis intelectual que de ellos hará Gris, refiriendo de esta forma a Cézanne y al cubismo (Fig. 309), representando otro paralelismo respecto al mosaico de influencias de Picasso. Los objetos, convertidos en motivos pictóricos, se someterán al dominio del creador. Este catálogo de objetos de la pintura cubista –la mesa, la copa, el frutero, las partituras, la pipa, la guitarra– se contrapondrá a otro escenario bien diferente, el de la sensualidad (Fig. 310). La lógica dará paso al sentimiento, a la sensación, a todo aquello que hasta ahora se había negado por parte del cubismo, con su análisis frío y prácticamente abstracto de la realidad. De ello darán cuenta algunas obras de Gris como *Place Ravignan* (Fig. 311), que mostrarán dos espacios: el citado bodegón, en primer plano, y el paisaje exterior, la realidad más allá del estudio del pintor, representada a través de un escenario mostrado al otro lado de la ventana desde donde el artista se encuentra creando su naturaleza muerta. En su intento de ir más allá del cubismo para hacerlo evolucionar, Gris no sólo dudará en incluir nuevas propuestas como los colores vivos –que contrarrestarán la paleta monocroma de la mayoría de los cubistas–, sino que también volverá su mirada al pasado pre-cubista.



Figs. 311-313. Juan Gris, *Place Ravignan*. 1915. René Jacques, *Entrada del Bateau-Lavoir*. 1947. Pablo Picasso, *Bodegón delante de ventana en Saint Raphael*. 1919.

Más allá de Cézanne y Zurbarán, Gris buscó un retorno del clasicismo artístico a través de elementos como el de la ventana. Ésta, había representado históricamente en el arte ese acceso al mundo natural, la forma en que el artista lo interpretaba desde el interior, desde su estudio, en este caso el *Bateau-Lavoir* (Fig. 312). Curiosamente, este lugar de trabajo fue también donde Picasso también estudiaría y cuestionaría como Cézanne la forma de representación del paisaje, de la naturaleza o de la realidad (Fig. 313). Gris lo recrea curiosamente como el propio paisaje que se ve a través de la ventana, situándolo como referente o lugar crucial para el desarrollo de sus procesos de creación. Además de la ventana como elemento referenciador de la tradición estética, Gris aporta en su obra nuevas referencias a la historia del arte francés (Llodrà, 2006, pp. 7-14). El madrileño se expresaría en términos similares a Cézanne al declarar que, "si en el *sistema* me alejo de todo arte idealista y naturalista, en el método no quiero evadirme del Louvre" (Jiménez-Blanco, 2017, p. 62). Esto es bien representativo de ese Retorno al Orden que comenzó a vislumbrarse en Europa con el auge de la cultura latina, tan defendida por la concepción fragmentaria particular ya estudiada de Ors. Ello repercutió en Francia con una reivindicación nacionalista de su historia y arte. Gris dará presencia a maestros de

la pintura como Camille Corot en obras como *Mujer con mandolina* (Figs. 314-315), donde se dan cita diferentes elementos representativos del artista decimonónico, como el asunto escogido o el empleo de la estructura piramidal. Esta forma de composición, tan habitual en las obras del francés, se refleja también en *Retrato de Josette* (Fig. 316), arquetipo de esa síntesis entre tradición y modernidad pictórica. En él, las diferentes formas orgánicas acaban ajustándose a las formas precisas del arte clásico, como una forma de ordenar los elementos cubistas en el espacio.



Figs. 314-316. Juan Gris, *Mujer con mandolina (después de Corot)*. 1916. Camille Corot, *Gitana con mandolina*. 1871. Juan Gris, *Retrato de Josette*. 1916.

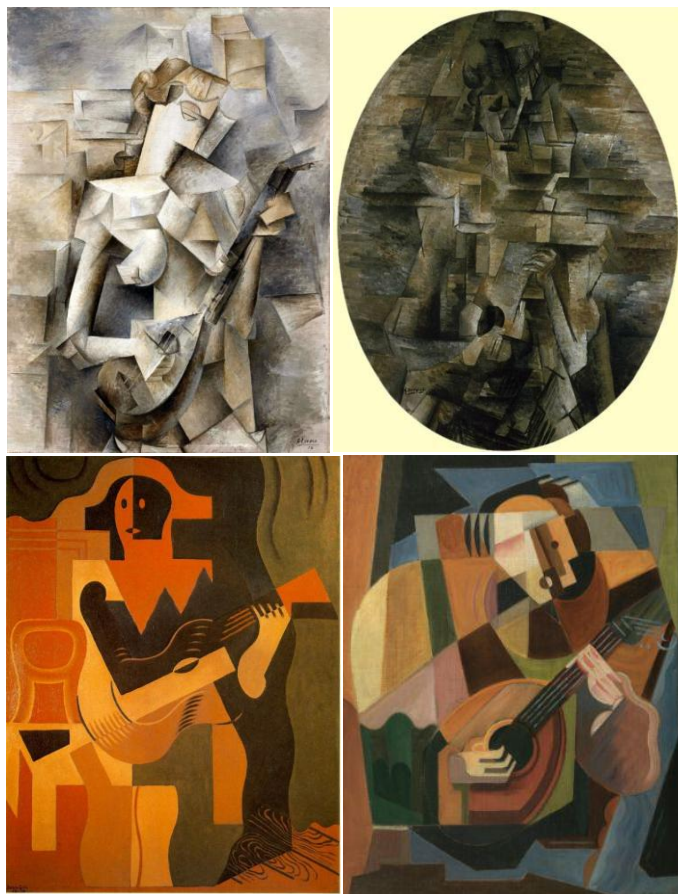
Esa nueva "alegría de vivir" que Gris inauguró en el cubismo, alejándolo de su excesiva intelectualidad, tuvo su continuidad en otros creadores coetáneos y posteriores. No obstante, Gris permanecerá en este punto, sin ir más allá de la barrera que se había impuesto desde su parte científica y analítica. El peso intelectual del método inaugurado por Cézanne es evidente en Gris, siendo precisamente el interés por él lo que le llevó a explorar el campo desarrollado por Picasso y Braque, hasta llevar al cubismo a sus últimas consecuencias. En ello contribuyó su formación de juventud en los campos de las matemáticas, la física, la ingeniería y la metodología científica. Su intención de teorizar la estética cubista, buscando una base doctrinal o mental a sus obras, hizo que su estilo fuera distanciándose poco a poco del de los iniciadores cubistas hasta adquirir su propia independencia. A diferencia de la improvisación de Picasso, Gris aporta el cálculo y el detenimiento. Ello le lleva a interesarse por las propuestas del citado Metzinger y su Grupo de Puteaux – preocupado por trasladar las nuevas propuestas matemáticas y científicas a la pintura– y a concebir una serie de textos y reflexiones que en la actualidad le convierten en el creador que más hizo por explicar el cubismo como artista y teórico. Mientras por un lado asume pedazos como el de la tradición, la síntesis cézanniana, la creación conceptual y los nuevos métodos de análisis físico y matemático, por otro da la vuelta a la propuesta de Picasso, la cual partía de la realidad para abstraerla. Gris propone lo contrario, partir de composiciones abstractas que buscan su adaptación en la realidad (Ribes, *et al.*, 1977, p. 97). Su gran revolución dentro del cubismo proviene de esta ruptura definitiva con la idea de arte como imitación de la realidad. Si Picasso afirmó que pintaba las cosas como las pensaba y no como las veía (Duran, 2008, p. 188), para Gris el cuadro ya no es representación de la realidad, sino parte de ella:

Trabajo con elementos del intelecto, de la imaginación. Trato de concretar lo abstracto [...]. Considero que el componente arquitectónico de la pintura es la matemática, el lado abstracto [...]. Cézanne convierte una botella en un cilindro, pero yo parto de un cilindro para crear un individuo de otro tipo especial. Construyo una botella –una botella concreta– a partir de un cilindro (Golding, 1988, p. 102).

La faceta teórica de Gris forma parte de su amplio abanico de intereses relacionados con los diferentes aspectos de la modernidad, pues como él mismo pensaba, el cubismo debía "tener por fuerza una correlación con todas las manifestaciones del pensamiento contemporáneo". Para Gris "se inventa aisladamente una técnica, un procedimiento, pero no se inventa un estado de ánimo con todas sus piezas" (Duran, 2008, p. 183). Esas piezas, constituyentes del panorama cultural del s. XX, quedan reflejadas en las diferentes experiencias del creador español a lo largo de su proceso de gestación como cubista: desde su participación en las charlas del *Bateau Lavoir*, pasando por el estudio de las nuevas teorías de la relatividad de Einstein, la lectura de libros de biología, la investigación de otros aspectos relativos a nuevas formas de conocimiento como la quiromancia, el aprendizaje de nuevos bailes como el *charleston* o su gusto por el carnaval y el disfraz –llegando a vestirse de senegalés, en clara referencia a su gusto por el primitivismo– (Jiménez-Blanco, 2017, pp. 71-76). Todo ello influyó sin duda en su espíritu vanguardista, completando su mosaico cubista y, con ello, su nueva propuesta plástica que definirá un nuevo periodo denominado como cubismo sintético, sucesor del conocido como analítico de Picasso y Braque. Además, su contribución en la difusión de esta nueva estética en España, su país de origen, será bien relevante. Si bien la labor como divulgador del cubismo de Ramón Gómez de la Serna a través de la organización de la *Exposición de Pintores Íntegros* en Madrid en 1915 será determinante, el trabajo de Gris fue incluso previo al colaborar tres años antes en la organización de la exposición de arte cubista en las Galerías Dalmau de Barcelona, titulada *Exposició d'Art Cubista* (Brihuega, 1981, pp. 172-176). Aunque ha pasado históricamente más desapercibida que la de Ramón, constituye la primera muestra de cubismo en España, lo que la hace fundamental.

El estudio de la nueva etapa grisiana sirvió para que otros creadores cercanos a las enseñanzas del madrileño continuasen ampliando y definiendo las posibilidades del nuevo arte. En este sentido su amistad con el poeta chileno Vicente Huidobro recuerda a la de Picasso con Apollinaire, pues entre ambos surgió una gran afinidad que permitió el diálogo entre pintura y literatura. Los elementos del cubismo pictórico entraron en contacto con los literarios a través de las ilustraciones que Gris hizo de los poemas del libro de Huidobro *Horizon Carré*, así como mediante las incursiones del propio Gris como escritor inspirado en estos poemas, ayudando a traducirlos del español al francés. Al aplicar la técnica compositiva que había aprendido de Huidobro, demostró su talento como "poeta cubista" traduciendo imágenes de un ámbito a otro. Gris había asistido a la creación de algunos textos poéticos de Huidobro, como los pertenecientes a su poemario *Poemas árticos*. Tanto un libro como otro fueron dedicados a Gris por su autor, recordando sus "charlas vesperales en aquel rincón de Francia", en las que descubrirá la "intensidad poética", el "lirismo" o la capacidad para crear "metáforas plásticas" del pintor, como de él habían dicho ya algunos críticos (Jiménez-Blanco, 2017, p. 64). Cuando

posteriormente Huidobro llegue a España y se convierta en uno de los transmisores de la vanguardia europea, los jóvenes creadores que reciban sus enseñanzas y posteriormente conformen el ultraísmo aprenderán de la literatura cubista y de las experiencias que directamente obtendrá el poeta chileno del pintor madrileño. Además de su amistad con Huidobro, cabe destacar la relación mantenida con María Blanchard, decisiva ya que gracias a ella esta creadora aplicó las enseñanzas cubistas de Gris tras su muerte –estudiadas más adelante en esta investigación–.



Figs. 317-320. Pablo Picasso, *Mujer con mandolina*. 1910. Georges Braque, *Mujer con mandolina*. 1910. Juan Gris, *Arlequín con guitarra*. 1919. María Blanchard, *El laudista*. 1917-1918.

La transición del cubismo de Gris a través de Blanchard es también reflejo de la nueva realidad que acompañaría de aquí en adelante al arte de vanguardia posbélico: la representación de una nueva realidad, dependiente del realismo pero independiente a su vez del modelo. La mirada fría y científica de Picasso unida a una vuelta a la tradición del arte, a su clasicismo, por parte de Gris. El cubismo, por tanto, se proyecta como una constelación, como un círculo participativo donde que cada uno de los nombres que la conforman –Picasso, Braque, Gris, Blanchard– se relacionarán entre sí, con carreras independientes pero vinculados entre sí biográfica y artísticamente. Tomando como centro a Picasso, acabaron finalmente adquiriendo su propio protagonismo individual debido a la importancia de sus propuestas en el desarrollo del cubismo. Ello demuestra que este movimiento estético no contenía un mensaje "unívoco" o "excluyente" sino plural y heterogéneo, capaz de contener diferentes propuestas o realidades. Esto puede verse no sólo en la elección de la temática, sino también en la evolución del estilo. El asunto del modelo con guitarra es

algo recurrente en el imaginario cubista pues, como hemos visto, alude a la tradición pictórica, renovándola. El elemento del instrumento como asunto clásico se detecta en sus diferentes nombres –laúd, mandolina–, así como en el modelo que lo porta –desde la mujer como musa del pintor hasta la figura del arlequín como referencia a la *Commedia dell'Arte* italiana–. Además, si se tienen en cuenta las cuatro imágenes propuestas (Figs. 317-3120), se observa una clara evolución del propio cubismo desde su primer momento con Picasso a la cabeza hasta su definitiva apariencia con Blanchard. Braque continuó las enseñanzas del malagueño (Fig. 317) haciendo del paisaje un objeto cada vez más fragmentado, abstracto y monocromo (Fig. 318). Juan Gris, sin embargo, retornó a los colores vivos y a la búsqueda de la nitidez en la imagen, reagrupando sus trozos para sintetizarlos y hacerlos más reconocibles (Fig. 319). Finalmente, Blanchard devolvió al guitarrista su apariencia realista perdida en la medida en que el estilo cubista se lo permita (Fig. 320), antes de hacerlo retornar al orden, pasando a la siguiente etapa de la vanguardia: el Realismo Mágico.

4. El teatro musical, punto de confluencia creativa para la vanguardia española

A comienzos del s. XX, el ámbito escénico en España se encontraba compuesto por diferentes sedimentos culturales decimonónicos: por un lado, en el teatro reinaban las normas del naturalismo, las cuales dificultaban cualquier propuesta innovadora que sobrepasase los límites de la recreación realista; en lo referente al aspecto musical, podría hablarse de diferentes criterios estéticos: en primer lugar, una lírica escogida por parte de un público minoritario, heredera de la ópera italiana y del post-romanticismo alemán; por otro lado, la zarzuela como género demandado por las masas. Entre una música de tipo más selecta y refinada y otra que abogaba más por las raíces folclóricas, existió una tercer vía que apostó por aunar lo erudito con lo popular, propiciando obras a caballo entre la tradición europea y un nacionalismo español (Casares, 1987, p. 280). En el resto de Europa, el advenimiento de las vanguardias europeas influyó de forma decisiva en la evolución de la música, dividiendo al público en un sector más conservador y una minoría abierta a la innovación (García Gallardo, 2010, p. 10). La música y el teatro de vanguardia no tardaron en llegar a España, provocando el interés por parte de un grupo de jóvenes creadores en emular el nuevo estilo en la música de su propio país. Este intento de renovación escénica y musical vino a paliar un atraso desatendido durante casi un siglo. Los elementos de "dinamismo" y "actividad" presentes en el nuevo teatro supusieron una oleada de aire fresco dentro para la crítica situación de la escena española, cuya pobreza artística –anclada todavía en la corriente decimonónica europea del teatro naturalista– se justificaba en la "actitud acomodaticia" de unos espectadores acostumbrados a espectáculos de "fácil asimilación" (Muñoz-Alonso, 2003, p. 9). Gracias a la difusión que tuvieron las nuevas tendencias escénicas extranjeras, pudieron realizarse en España proyectos a la altura de otros países europeos, situándose en la cresta de la ola del nuevo teatro de vanguardia (Martínez González, 2010, p. 41). Una de las principales claves del éxito de la fórmula de la vanguardia escénica y musical española sería la construcción de proyectos multidisciplinares con los que enriquecer el tipo de obras habituales; éstos dejaron de dar preferencia al texto y a la interpretación actoral para reivindicar otros elementos del

arte como la plástica, la música o la coreografía; todos ellos quedarán fusionados bajo la inspiración del arte de vanguardia para dar lugar a una serie de obras de protagonismo coral o colectivo, nunca antes vistas. Fueron los esfuerzos de esta joven hornada de creadores –surgidos en la década de los veinte y enfocados en llevar a cabo cada una de dichas innovaciones en el difícil ambiente conservador de la época– lo que permitió generar un contexto propicio para la experimentación creativa entre las diferentes disciplinas artísticas españolas (Muñoz-Alonso, 2003, p. 9). Todas ellas, conformadoras de la definitiva vanguardia española, se valieron del ámbito escénico para unir sus esfuerzos innovadores en pos del progreso cultural.

4.1. *El sombrero de tres picos* y *El retablo de Maese Pedro*: la cultura española y su renovación mediante la integración de sus elementos en la vanguardia escénica europea

Si bien Picasso puede considerarse como el artífice español de la renovación del teatro musical en Europa a través del ballet cubista *Parade*, tenía que llegar un segundo proyecto escénico para que este creador se labrara un nombre en su propio país; la obra se caracterizaría por su asunto, que no sería otro que el ambiente español. Para su elaboración, el malagueño contó con otro creador español, el compositor Manuel de Falla. Él pertenecía a ese público minoritario que, como sucedió en Europa, valoró muy positivamente las innovadoras iniciativas escénicas, frente a ese otro más numeroso que se mostraría indiferente e, incluso, escandalizado con estas propuestas de *Les Ballets Russes*. Falla representaría la música de vanguardia española, al igual que la vanguardia pictórica española encontró su máximo exponente en Picasso. A diferencia de otros compositores españoles de su tiempo, Falla concibió unas obras de estética absolutamente innovadora. Su fórmula consistió en hacer progresar la propia identidad de la música española incluyendo dos identidades estéticas de la vanguardia musical europea: el impresionismo –aprendido durante su etapa de formación en Francia– y, sobre todo, el neoclasicismo, del cual Igor Stravinsky era su máximo exponente. La estética neoclásica propugna el alejamiento de las "aspiraciones trascendentes románticas" –tan presentes en la música de aquel tiempo– rehuendo la grandilocuencia y proponiendo en su lugar obras "breves y desenfadadas" (García Gallardo, 2010, p. 190). De este estilo prebeethoveniano, Falla extrae además la "claridad y concisión de ideas", a las cuales llegó sometiendo a sus obras a un lento proceso de depuración en el que eliminó todo material superficial (García Manzano, 2010, p. 263). Las experimentaciones que el compositor español llevó a cabo, haciendo convivir la tradición musical con aquella otra nueva música reflejo de la renovación artística de la modernidad, fueron influidas precisamente por su maestro, Felipe Pedrell, además de por el compositor ruso citado. Durante toda su vida, Pedrell se dedicó al estudio de la música española, rescatando sus raíces para ponerlas en valor y construir, sobre estos fragmentos musicales recuperados, las bases de un nacionalismo musical español. Su máxima fue la siguiente: "lo poco que sabemos, lo sabemos entre todos". La cultura –en este caso musical– sería el resultado de un conocimiento colectivo compartido. Las diferentes piezas históricas adquiridas de la tradición puestas en común, conformando un rico crisol. Gracias a esta labor de recopilación de aquellos vestigios patrimoniales más reseñables de la cultura musical española, hoy en día puede poseerse un conocimiento más amplio de

sus diferentes periodos musicales, de los que destacan nombres como Tomás Luis de Victoria, Francisco Guerrero e incluso los italianos Domenico Scarlatti o Luigi Boccherini. La obra más conocida de Pedrell, su *Cancionero*, aboga por la construcción de las bases de un nacionalismo musical español a partir de las muestras más emblemáticas de su folclore musical, poniendo en alza su valor histórico. De entre los discípulos de Pedrell, sería Falla quien mejor fusionó este folclore popular español con la nueva música de vanguardia (Nommick, 2004-2005, p. 292). Como referencia tuvo a Ígor Stravinsky, que aportó a la reivindicación del folclore del país natal la adaptación de éste a las nuevas propuestas musicales de la música contemporánea. Falla escuchó ejemplos prácticos de esta simbiosis de pasado y presente musical asistiendo a las representaciones de *El pájaro de fuego* y *Petrouchka* durante la primavera de 1916 en El Teatro Real; Madrid tuvo "como huésped" a "uno de los más grandes artistas de Europa", diría del compositor ruso tras conocer estos espectáculos (Falla, 2003, p. 27). Por otro lado, la puesta en escena de los *Ballets Russes* le presentó un nuevo mundo de posibilidades con el que ambientar visualmente el nuevo tipo de música que pretendía emular. Si Stravinsky tuvo como fuente originaria de inspiración la Rusia de la que procedían sus raíces musicales, Falla encontró en la música española su motivo para desarrollar la música contemporánea de la que deseaba ser partícipe. Esta música recreada por Falla es a su vez resultado de muchas músicas: por un lado, la música popular, transmitida oralmente de generación en generación fruto de las tres culturas que habitaron el territorio: la árabe, la judía y la cristiana; por otro lado, la música culta, compuesta por músicos españoles a lo largo de las diferentes épocas; por otro lado, la música italiana, debido a las relaciones históricas de España con este país. Todo ello, conformará un compendio fragmentario de diferentes lenguajes, los cuales Falla estudiaría antropológicamente, con el fin de obtener su actualización según el lenguaje de vanguardia.

Al igual que Falla encontró en las partituras de los *Ballets Russes* la forma de llevar a cabo la renovación de la música española, los *Ballets Russes* vieron en él al compositor capaz de poder realizar, junto a Picasso, un ballet de vanguardia de sabor genuinamente español. Serguéi Diáguilev, exiliado con su compañía en España durante la I Guerra Mundial, pronto quedó seducido por la cultura peninsular, buscando crear una obra inspirada en el país que le había acogido. Picasso, como creador de su compañía, podía ofrecerle una mirada renovadora de su España natal, mientras que Falla se presentaba como firme candidato para ilustrar musicalmente esta España renovada. Ambos andaluces sabrían interpretar etnográficamente a su país sin caer en los tópicos habituales. Su espíritu renovador les enfrentaba a la imagen trasnochada de una España a la que la pintura y la música de su país – asentadas en la tradición– les tenía acostumbrados, y de la que intentaron escapar apostando por la vanguardia europea.

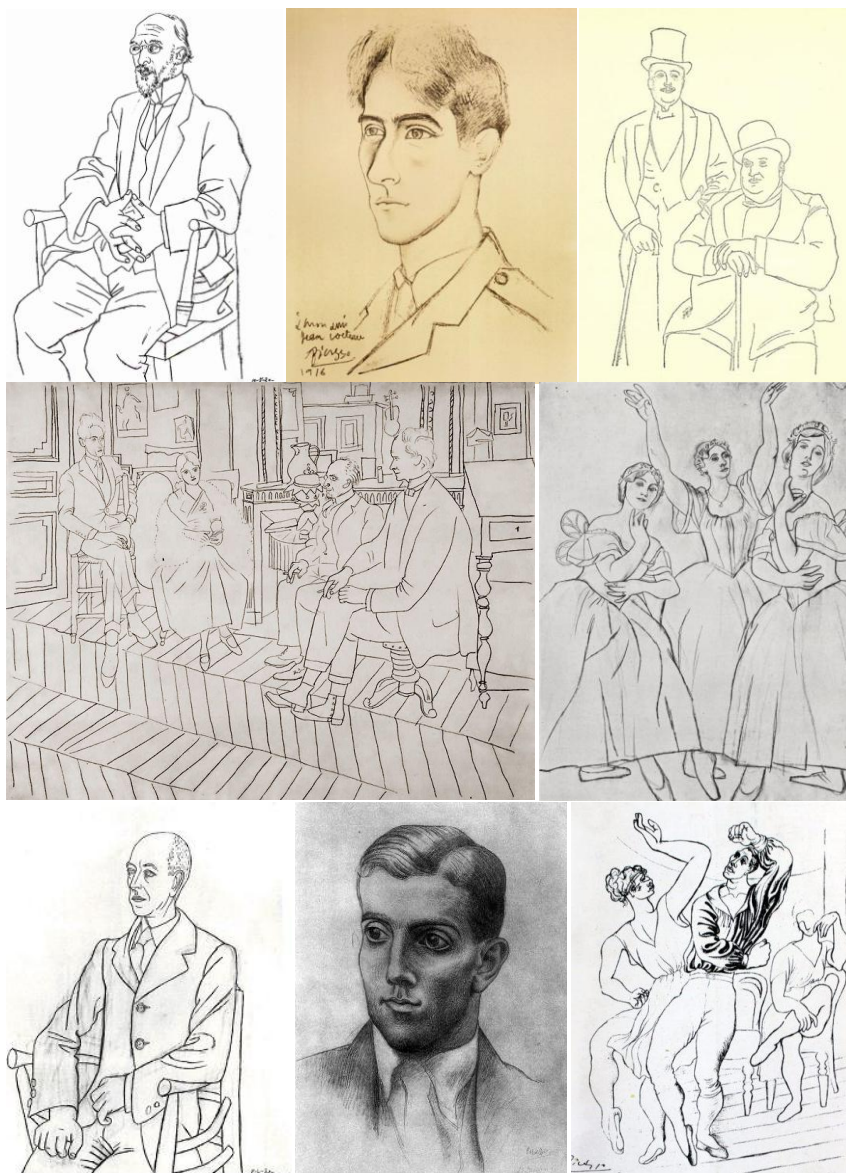
A la pintura de Picasso y a la música de Falla, habría que añadir un tercer ámbito artístico para el desarrollo de su proyecto: la literatura. Ésta sería la encargada de ofrecer una temática con la que iniciar la colaboración multidisciplinar. La obra escogida fue *El corregidor y la molinera*, inspirada en la novela *El sombrero de tres picos* de Pedro Antonio de Alarcón, que a su vez partía de un romance antiguo. Su asunto, ambientado en la Granada de Carlos IV, poseía los elementos propios de la tradición cultural española: los tipos y escenas populares, la pasión, el enredo, los

celos, los amores no correspondidos, la burla o la crítica social hacia los abusos del sistema político vigente. Todo ello fue trasladado por Gregorio Martínez Sierra y por María Lejárraga al formato de la pantomima, aproximándose a las obras escénicas producidas por la compañía rusa. *El corregidor y la molinera* fue precisamente resultado del impacto que en la pareja de creadores tuvieron las diferentes compañías de arte escénico musical de vanguardia que, como la de Diáguilev, pasaron por España, como los *Ballets suédois* o *Le Théâtre de la Chauve-Souris*. Sierra participaría del espíritu tradicional italiano de la *Commedia dell'Arte* del s. XVIII – recuperado por la vanguardia como consecuencia de su espíritu neoclasicista (Marco, 2015, p. 37)–, introduciéndolo en España como director del *Teatro del Arte* entre 1916 y 1926. Gracias a esto se crearon proyectos escénicos españoles emulando los elementos de ese teatro pantomímico europeo, a caballo entre el teatro, la danza y la música. En ellos, participarán los artistas plásticos, literatos y compositores más avanzados de la época, aportando su visión plástica en la elaboración estética de estas obras. En algunas, el propio Sierra participó como creador, como sería el caso de la ya citada *El corregidor y la molinera* (Martínez del Fresno, 2010, p. 124).

Por último, queda el ámbito coreográfico, la adaptación de los bailes españoles a la danza contemporánea, para cuya tarea se contó con el bailar español Félix Fernández. Con él, se cierra el grupo de los cinco autores españoles que conformaron el primer ballet de vanguardia genuinamente español: *El sombrero de tres picos* (Lahuerta, 2010, p. 36). Cinco referentes clave con los que conformar la síntesis intelectual que dio lugar a esta obra escénica. De establecer un mapa visual a través de los fragmentos de *El sombrero de tres picos*, su resultado podría equipararse con el que dio lugar a *Parade*, su precedente teatral europeo más próximo, gracias a una figura común en ambos proyectos: Picasso.

Mediante la recolección de diferentes dibujos realizados durante el proceso de creación de estas dos obras, pueden compararse las piezas fundamentales de una y otra, como si se tratasen de teselas conformadoras de dos mosaicos con claros vasos comunicantes. En *Parade* (Figs. 321-325) destacan los retratos del compositor Erik Satie (Fig. 321), del escritor Jean Cocteau (Fig. 322) o del empresario Serguéi Diáguilev (Fig. 323), así como dos composiciones grupales: una sobre el encuentro entre los citados Cocteau y Satie con el fin de desarrollar el proyecto escénico conjunto (Fig. 324), y otra en la que aparecen retratadas diferentes bailarinas durante uno de los ensayos de la obra (Fig. 325). En el caso de *El sombrero de tres picos* (Figs. 326-328), figuran los retratos de Manuel de Falla (Fig. 326) y Leónide Massine (Fig. 327), así como otro dibujo de conjunto en el que son representados el bailar Félix Fernández y miembros del ballet ruso durante el ensayo de uno de los bailes de la obra (Fig. 328).

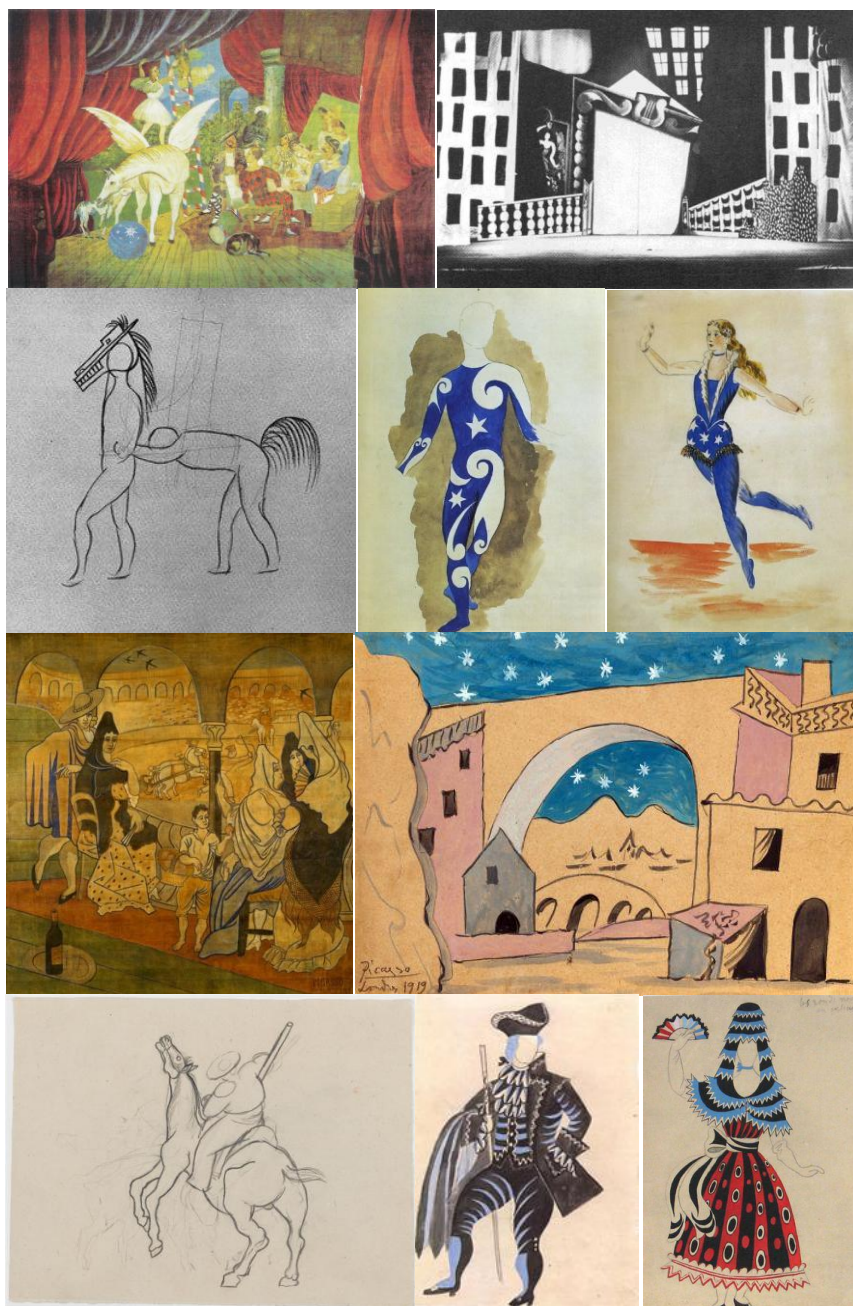
A su vez, de las aportaciones escenográficas del propio Picasso podrían extraerse otros dos mosaicos visuales comparativos entre ambas obras (Figs. 329-333 y 334-338). Con ello, puede mostrarse el fin de *El sombrero de tres picos* como proyecto interdisciplinar: la interactuación entre las piezas del nuevo arte y aquellas otras representativas de la cultura española. La mejor forma de llevarlo a cabo vino gracias a ambientar la nueva obra en España entre los s. XVIII y el s. XIX, propiciando la búsqueda de las raíces de la cultura española. El neoclasicismo, el primitivismo y las fuentes populares, como fundamentos de vanguardia.



Figs. 321-328. Primer mosaico comparativo entre elementos representativos de *Parade* y *El sombrero de tres picos* realizados por Pablo Picasso (1): *Retrato de Erik Satie*. 1920. *Retrato de Jean Cocteau*. 1916. *Retrato de Serguéi y Alfred Seligsberg*. 1919. *Salón de artistas en la Rue La Boétie: Jean Cocteau, Olga, Erik Satie y Clive Bell*. 1919. *Tres bailarinas*. 1919. *Retrato de Manuel de Falla*. 1920. *Retrato de Léonide Massine*. 1919. *Félix Fernández*. 1919.

La fórmula sería un equivalente a diferentes ballets de Diáguilev como *La consagración de la primavera* y su primitivismo, *Petroutchka* y su ambientación en la cultura folclórica rusa y *Pulcinella* y su recreación neoclásica de la música del clasicismo italiano. Stravinsky, autor de sus partituras; Picasso, de sus escenografías. La forma en que éste, como coautor también de *El sombrero de tres picos*, buscaría trasladar esta modernidad estética europea a España, sería mediante una estética rompedora y alejada de los tópicos españoles. Buscar una estéticamente propiamente española saliéndose fuera de lo que hasta entonces había marcado la tradición, construyendo una nueva forma de recreación. Ello lo conseguiría de la misma forma como lo hizo con su cubismo: buscando la pureza, lo primitivo. Durante su proceso creativo, apostó por elaborar unos decorados sintéticos, así como por diseñar vestidos de colores llamativos y formas geométricas (Karsavina, 1953, p. 209). Los rostros los

definió mediante líneas de colores atravesadas o barbas verdes, volviendo más tribal su apariencia.

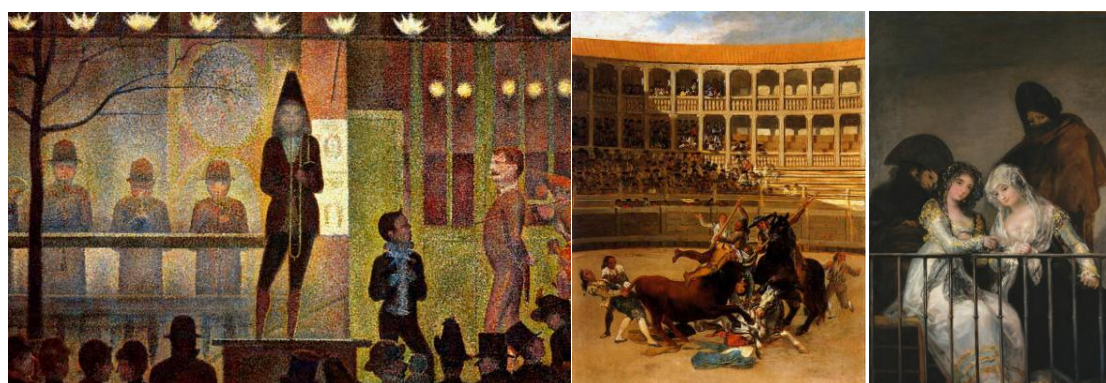


Figs. 329-338. Segundo mosaico comparativo entre elementos representativos de *Parade* y *El sombrero de tres picos* realizados por Pablo Picasso: Telón y decorados de *Parade*. 1917. Tres diseños para el vestuario de *Parade*. 1917. Telón y decorados de *El sombrero de tres picos*. 1919. Tres diseños para el vestuario de *El sombrero de tres picos*. 1919.

Picasso –que había conocido de primera mano las manifestaciones artísticas presentes en las culturas ibéricas y africanas– supo traducir las referencias estéticas de corte primitivo al folclore hispánico. Para el creador malagueño, los elementos que mejor representaban esta conexión eran la tauromaquia –la cual tiene su origen en el rito ancestral de la tauro catarsis, presente en la civilización minoica– o el canto, el toque y el baile –que remitían indudablemente al flamenco, cuyo origen se encontraba en diferentes culturas como la judía o la árabe, las cuales habitaron

durante siglos Andalucía¹⁵⁶—. Por último, habría que referir al elemento lúdico como parte de los rituales ancestrales, presente en juegos populares como *El pelele*, inspiradas en escenas de tipo goyesco. Ese primitivismo quedará a su vez tamizado por Picasso en un estilo innovador resultado de sus investigaciones plásticas, que aunarían el nuevo arte —presente en su cubismo— con un retorno a la representación clásica —esto es, a un neoclasicismo pictórico—, como ya hizo en su proyecto anterior, *Parade*.

De esta obra escénica primera de Picasso se obtienen en *El sombrero de tres picos* diferentes inspiraciones: por un lado, la idea de un telón inicial donde se representa una escena acorde con la atmósfera de la historia (Figs. 329 y 334). Si en la primera era un grupo de personas caracterizadas para una función circense (Fig. 329), en la segunda esas personas se convertirán en participantes de un festejo taurino (Fig. 334). El picador antes citado hace acto de presencia como personaje de ambas, sirviendo como puente entre una y otra escena; por otro lado, los decorados de uno y otro proyecto poseen las características propias del cubismo, mostrando un falso escenario plano, donde los actores deben moverse como parte de esa bidimensionalidad pictórica (Figs. 330 y 335). En el caso de *Parade*, se trata de una barraca en una ciudad moderna (Fig. 330), mientras que en *El sombrero de tres picos* se recrea un paisaje español, de montañas, puentes, casas típicamente andaluzas formando un patio y un pozo en el centro de éste (Fig. 335). La influencia estética de *Parade* la daría su propio título, idéntico al del cuadro de Georges Seurat, que recrea un ambiente circense (Fig. 339). En *El sombrero de tres picos*, el telón partirá de obras como *La muerte del picador* o *Majas en el balcón* de Goya (Figs. 340-341). Los personajes de *Parade* (Figs. 332-333) se transformarán en los de *El sombrero de tres picos* (Figs. 337-338) por medio del colorido circense que les caracterizaba. En este caso, la nota cromática queda justificada en el tipo de vestimentas folclóricas representantes del s. XVIII y XIX españolas.



Figs. 339-341. Georges Seurat, *Parade*. 1887-1888. Francisco de Goya, *La muerte del picador*. 1793. *Majas en el balcón*. 1812.

La propuesta plástica de Picasso se encontrará a su vez íntimamente ligada a la musical de Falla. La mejor prueba es el intento de éste por traducir a la partitura los valores plásticos del primitivismo, el neoclasicismo y la modernidad de vanguardia presentes en la propuesta de Picasso y representantes de la vanguardia europea. Respecto del primitivismo, Falla elaboró una suerte de modernismo étnico

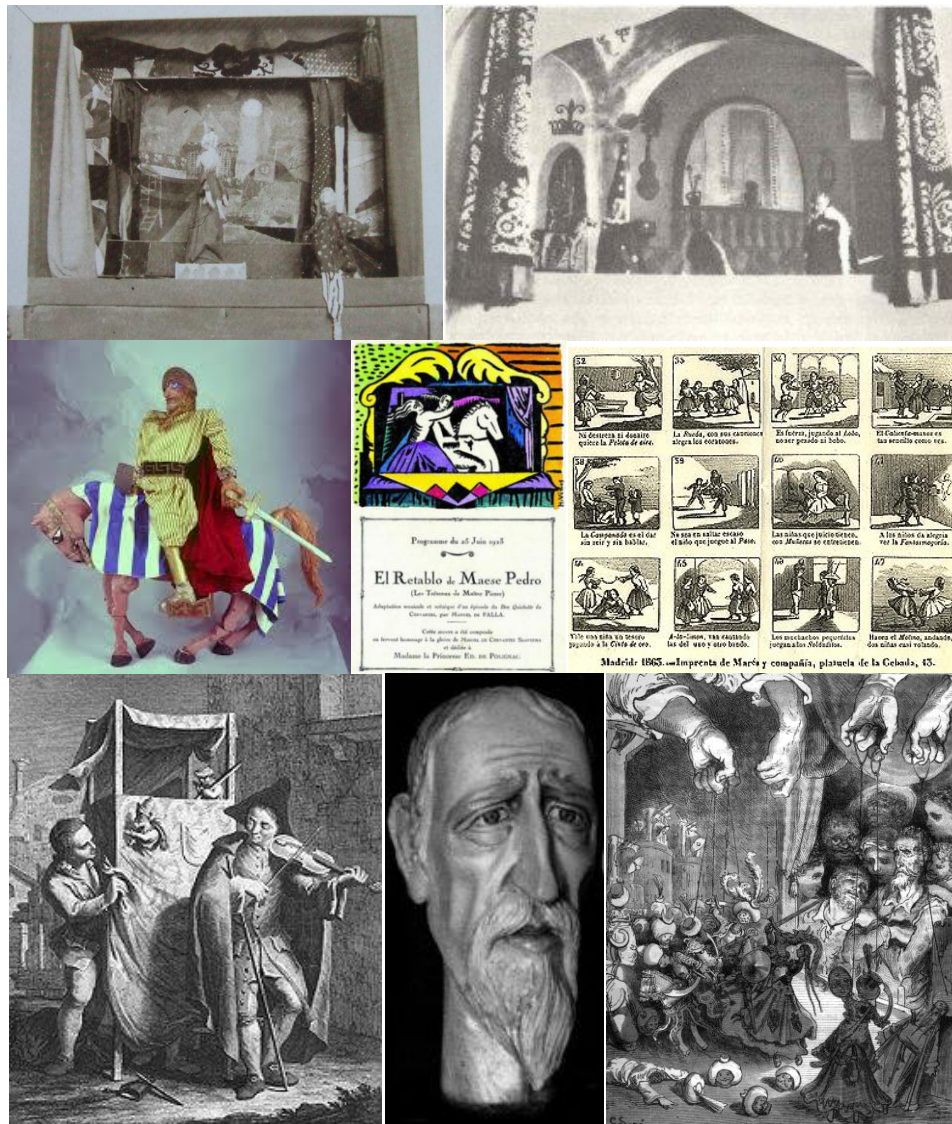
¹⁵⁶ El interés de Picasso por las fuentes populares como forma de inspiración le hizo preocuparse por las tradiciones españolas, como las relacionadas con la tauromaquia, siendo una constante en su obra.

español en consonancia con aquel otro ideado por Stravinsky en su ballet *Le Sacre du printemps* (*La consagración de la primavera*), estrenado previamente por los Ballets Rusos en 1913. Ello lo consiguió incorporando unos ritmos y unas melodías casi tribales, con el fin de conformar una atmósfera sonora que aludiese a los ritos y celebraciones españolas más arcaicas. El cante hondo y el flamenco, con su música, sus gritos y sus palmas, o el ambiente de una corrida de toros fueron algunos de los temas escogidos. Éstos fragmentos sonoros, extraídos paradójicamente de fuentes tradicionales, serán equivalentes en vanguardia a aquellos otros introducidos por Satie en *Parade*, con el fin de recrear la banda sonora de una ciudad moderna. el compositor español introdujo sonidos con los que generar una atmósfera de fiesta española, como los vítores o las palmas, los cuales cohabitan con la música propiamente dicha. Como figura representativa de los *Ballets Russes*, Leónide Massine se encargó de ilustrar la música de Falla con un tipo de coreografía de vanguardia, adaptando el vocabulario del baile español al lenguaje de la modernidad. De esta forma, diferentes bailes populares españoles –la farruca, la jota, las seguidillas o el fandango– quedan entremezclados con diversas danzas renovadoras, cercanos a la emulación de coreografías propias de danzas rituales de tipo mágico o religioso. Esta construcción de tipo ecléctica, resultado de la intercalación de diferentes temas musicales derivados de bailes típicamente españoles, entremezcla a su vez diversos aires de estilo neoclásico con los que reflejar la época en que se ambientaba la obra, como el *Minué*. Con esta referencia clasicista.

Durante el proceso de creación de la obra, la colaboración entre los creadores y sus diferentes disciplinas se hizo patente desde el principio, cuando Diáguilev, Massine, Falla y Fernández realizaron un viaje por distintas ciudades españolas buscando las fuentes originales para la obra. Por su parte, Fernández ayudó a Falla a elaborar algunos pasajes de su obra, dictándole por ejemplo los ritmos de farruca, que fueron transcritos directamente; a su vez, se encargó de instruir a los bailarines de la compañía rusa en la danza española. Picasso, por otro lado, dirigiría personalmente el maquillaje de los protagonistas y llegará a diseñar uno de los vestidos sobre la marcha observando danzar en directo al bailarín para el que iría destinado. También intervino en el aspecto musical, sugiriendo a Falla la introducción de la voz humana con el fin de acentuar los momentos musicales más folclóricos, como la jota, o la farruca. Finalmente le propuso la composición de la *Fanfare*, dando con ello un tiempo al público para la contemplación de su telón pintado inicial, como en *Parade* (Sopeña, 1982, p. 73). Cada uno de estos elementos, convertirían a *Le tricorne* en una síntesis del patrimonio cultural de España a través de su literatura, música y arte, todo ello interpretado desde la contemporaneidad. Con ello, el arte español logró situarse a la misma altura que las vanguardias artísticas de otros países que también partían de la reinterpretación de su historia para situarse en la modernidad. El éxito del estreno del ballet en Europa reforzó la fama internacional de Manuel de Falla, mientras que su presentación en el Teatro Real de Madrid en 1921, causaría una honda impresión entre los creadores españoles de la época, para quienes se abría un abanico de sugerentes e innovadoras posibilidades en el terreno artístico.

Tras *El sombrero de tres picos*, Manuel de Falla llevó a cabo un segundo proyecto escénico en concordancia con la vanguardia europea: *El retablo de Maese Pedro*. Si bien esta obra puede definirse formalmente como un híbrido entre diferentes

elementos característicos de la cultura española, éstos a su vez pueden considerarse como fragmentos representativos de la cultura europea, siendo coincidentes: el elemento de la marioneta como característico de la tradición escénica, su integración con el actor de carne y hueso como un personaje más en escena, la idea de teatro dentro del teatro, la referencia a elementos de la literatura y de la música popular o el elemento neoclasicista.



Figs. 342-349. Anónimo, Teatro de marionetas diseñado por Paul Klee para su hijo Félix. 1924. Anónimo, Escenarío del guiñol realizado por Federico García Lorca. 1923. Ignacio Zuloaga, Marioneta de *Gayferos a caballo*. 1928-1945. Hernando Viñes, Cartel de *El retablo de Maese Pedro*. 1923. Anónimo, Aleluya o estampa popular. 1863. Giovanni Volpato, *Títeres*. 1770. Hermenegildo Lanz, Marioneta de Don Quijote para *El retablo de maese Pedro*. 1923. Gustave Doré, Grabado del capítulo XXVI de *Don Quijote de La Mancha*. 1863.

Respecto de la primera característica, la introducción en la escena española de la marioneta como elemento representativo de la modernidad y como un personaje más, cabe decir que determinados creadores o compañías teatrales surgidas al calor del nuevo arte europeo emplearon este elemento innovador bajo diferentes intenciones: como reflejo de la deshumanización moderna, como forma de relacionar los movimientos humanos con el automatismo de las máquinas o como referencia al mundo lúdico e infantil; no obstante, el uso que le dio Falla puede explicarse a través de dos referencias originales de la propia cultura española: la

tradición de los títeres de cachiporra y la presencia de la marioneta en el Quijote. La primera de las fuentes en las que se basó el compositor es bien reconocible: la popularidad de la que gozaban los muñecos de guante históricamente en España. El interés por este tipo de espectáculo infantil por parte de Falla representa uno de los puntos comunes en su amistad con un joven Federico García Lorca, con quien estableció contacto en Granada durante 1921. Debido a esta afición compartida, surgió dos años después el primer proyecto colaborativo¹⁵⁷: la organización de una representación de títeres de cachiporra destinado a un público infantil. Este tipo de espectáculo recuerda al que otros creadores europeos organizarían con el títere como elemento principal. Paul Klee, por ejemplo, diseñaría entre 1916 y 1925 un pequeño teatro de guiñol para su hijo Félix, concibiendo el escenario y los diferentes personajes con su inconfundible estilo (Fig. 342). Su fin sería de carácter privado, como el de Lorca, destinado a una fiesta privada organizada con motivo de la festividad de los Reyes Magos, un 6 de enero de 1923 (Fig. 343). El público infantil lo formaban Isabel, hermana del poeta, y Laura, hija de Fernando de los Ríos. Junto a Lorca y Falla, colaboraron también el compositor y crítico musical Adolfo Salazar y el artista Hermenegildo Lanz (Lahuerta, 2010, pp. 37-41). La puesta en escena, lejos de poseer las características al uso, quedaba constituida por fragmentos alusivos a la tradición cultural española y a la modernidad estética europea: Lorca adaptó tres obras pertenecientes a la literatura clásica y popular, como el cuento popular andaluz *La niña que riega la albahaca* y *el príncipe preguntón*, el entremés atribuido a Cervantes *Los dos habladores* y *El misterio de los Reyes Magos*, auto sacramental del s. XIII. El poeta se encargó además de redactar e imprimir los programas diseñándolos a imitación de los clásicos *aleluyas* (Fig. 346), en los que se anunciaba a los espectadores la función a modo de pregón. Por su parte, Falla realizó una serie de transcripciones con las que constituir la música incidental de la obra. En ella, había referencias a la vanguardia europea con composiciones de Stravinsky, Debussy o Ravel, compartiendo espacio con otras de compositores españoles como Albéniz o Pedrell, junto a piezas antiguas y populares españolas. El propio Falla las interpretó al piano y clavecín, acompañado de una pequeña orquesta de cámara (Lahuerta, 2010, p. 39). La elección, por parte de Lorca y de Falla, de realizar una obra teatral en torno al elemento del títere y dotarla de cierta seriedad al construirla a partir de elementos cultos, se explica desde la admiración que ambos creadores sentían hacia este género, que durante mucho tiempo fue considerado de tipo menor al destinarse al entretenimiento infantil, con la intención de dignificarlo literaria, teatral y musicalmente. Falla y Lorca concebían la infancia como un reducto de libertad y creatividad, elementos presentes en el terreno de la creación, y por ello tratarían de ponerla en valor. Una acción, por otra parte, muy propia de la vanguardia. Cada uno de estos dos creadores lo hizo partiendo de sus circunstancias propias: Lorca, desde su espíritu naíf, exteriorizado a través de su personalidad, su obra gráfica y literatura, que le llevaría a la posterior concepción de obras teatrales asociadas a la farsa guiñolesca. Un ejemplo son *La zapatera prodigiosa* –mezcla de teatro de marionetas y realismo– o *Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, y que recupera a guiñoles tradicionales como *Cristóbal*, *Polichinela*, *Cristobica* o *Cristobita*. Este último, se relaciona con la tradición de títeres de guante en Granada,

¹⁵⁷ Durante su amistad, Lorca y Falla realizaron diversos proyectos musicales, como la organización del Concurso de Cante Jondo de Granada (1922), o la inconclusa opereta lírica *Lola la comedianta* (1923).

denominados precisamente así, "cristobitas". Asimismo, la recuperación de los denominados como *aleluyas*, estampas acompañadas de unos versos pareados al pie presentes en España desde el s. XVI, le inspiraron la construcción de personajes teatrales inspirados en esta tradición, como los de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*; ésta, se subtitula precisamente como *Aleluya erótica en cuatro cuadros y un prólogo*. Por su parte, Falla sintió predilección desde su infancia por el teatro de títeres, influido probablemente por la tradición gaditana de guiñol de la Tía Norica¹⁵⁸. Durante sus primeros años se valdría de su creatividad para la concepción de un teatro casero donde demostró dotes polifacéticas al encargarse de los textos, la música, la escenografía e incluso la interpretación. Además, tanto Falla como Lorca remitían, a través de la tradición de los títeres de cachiporra, a la denominación histórica que, desde España, se daba al espectáculo de muñecos de guante¹⁵⁹, el cual tiene su origen en la *Commedia dell'Arte* italiana (Fig. 347) a la que a su vez la propia vanguardia refirió a partir de obras como *Parade*.

La segunda de las fuentes utilizadas por Falla relaciona directamente la temática de las marionetas con una de las aventuras de *Don Quijote de la Mancha*. Su admiración por esta obra le había llevado a la idea de realizar una obra utilizando el Quijote como asunto ya en 1905, cuando tuvo lugar en el Ateneo madrileño un ciclo de conferencias acerca de esta obra en su tercer aniversario. Si bien la idea de crear una obra musical acerca del Quijote comenzó a germinar aquí, dieciséis años después la influencia de Lorca le hizo unir el elemento cervantino al de las marionetas, concretando lo que se convertiría en su única ópera de cámara: *El retablo de Maese Pedro*. El propio título alude precisamente a los capítulos XXV y XXVI del Quijote, donde tiene lugar una representación de marionetas, como muestra el grabado de Gustave Doré (Fig. 349). Falla vuelve a basarse en el propio legado cultural español, ahondando en sus fuentes para recuperarlas, ponerlas en valor y actualizarlas, adaptándolas al lenguaje de la modernidad. Por un lado, se encargó personalmente de transcribir los episodios literarios fielmente, convirtiéndose en su propio libretista. Por otro, buscó una ambientación musical acorde con la época en la que la historia se desarrollaba; con ello inició un nuevo periodo en su carrera musical, alejándose de sus composiciones anteriores –más convencionales y afincadas en raíces profundamente andaluzas– para acercarse más fidedignamente a lo que el concepto histórico de música española debía representar. La nueva partitura sería verdaderamente española, buscando inspiración en la historia musical castellana. De esta forma, los motivos musicales de *El retablo de Maese Pedro* parten de fragmentos extraídos de obras de aquella época: composiciones cultas como *Prados verdes y floridos* de Guerrero, tres de las piezas del *Tratado para Guitarra* de Gaspar Sanz o referencias al canto gregoriano, así como canciones del ámbito popular como la recuperación de un villancico catalán, son algunos de estos ejemplos recuperados e intercalados por Falla dentro de su obra. Otro de los elementos de la vanguardia europea presentes en *El retablo de Maese Pedro* es el empleo de un neoclasicismo musical. Falla reivindicaría la tradición musical española al integrarla en la estética de la música contemporánea de tipo stravinskiana, surgida en la modernidad. Tanto el elemento del guiñol, como la literatura y la música serán los tres elementos representativos de ese pasado histórico español que convivan con la nueva estética de vanguardia europea. Que la

¹⁵⁸ Los orígenes de La tía Norica se remontan a la llegada de unos titiriteros a Cádiz a finales del s. XVIII.

¹⁵⁹ El término *cachiporra* alude al arma con que los personajes atacan o se defienden en estas obras.

destinataria final de esta ópera fuese la princesa de Polignac, explica el interés que puso el compositor español para que su obra estuviese a la altura de otras propuestas escénicas que habían pasado por el mismo escenario francés. De entre los compositores de estos encargos, caben destacar creadores de vanguardia como Erik Satie, Francis Poulenc o el propio compositor admirado por Falla, Igor Stravinsky.

Otro de los elementos de vanguardia incorporados a *El retablo de Maese Pedro* es el de la marioneta como elemento meta literario. Falla juega con la idea del "teatro dentro del teatro" de dos formas: Por un lado, escenificando una obra teatral de marionetas dentro de la propia ópera, la cual le daba precisamente título; por otro, convirtiendo en marionetas de tamaño real a los personajes reales que observan el teatro de títeres. El escenario central es una venta de la Mancha donde recalán Don Quijote y Sancho y, dentro de ésta, el titiritero Maese Pedro y un chico llamado Trujamán representan una obra de marionetas. Las historias allí relatadas están basadas en las crónicas francesas y romances españoles, los cuales a su vez encontrarán en los aleluyas citados otra de las formas de difusión popular. La ilustración empleada en el diseño del cartel de la obra de Falla (Fig. 345), una marioneta de los romances narrados por Maese Pedro (Fig. 344), posee evidente similitud con los dibujos característicos de los aleluyas (Fig. 346). Que Alonso Quijano en su delirio confunda a los personajes de los romances escenificados con seres de carne y hueso, remite a la fusión entre la ficción quijotesca creada por Cervantes y Falla y la ficción representada por Maese Pedro dentro de la ficción cervantina o falliana¹⁶⁰; del mismo modo, que para Don Quijote la ficción representada ante sus ojos sea real resulta representativo de la propia fusión entre marionetas y humanos ideada por Falla en su obra, donde los muñecos se sitúan a la misma altura que los actores, conviviendo ambos en la misma escena (Vallejo Prieto, 2015, p. 159).

Por último, cabe resaltar el elemento de lo multidisciplinar a través de la colaboración entre plástica y música. Al igual que en *El sombrero de tres picos*, la creación musical mantiene una estrecha relación con la creación pictórica. Si bien en la primera ocasión Falla contó con Picasso, en su segundo proyecto escénico de vanguardia participaron sus amigos Ignacio Zuloaga y Hermenegildo Lanz, encargándose de la confección de títeres y decorados (Figs. 344 y 348). Lanz había participado previamente en la representación de títeres de cachiporra organizada por Lorca y Falla, lo que pone en relación directa a las marionetas de este espectáculo con las de *El retablo de Maese Pedro*. Por su parte, Zuloaga conoció a Falla durante su etapa parisina. Esto hizo al pintor conocedor, como Falla, del nuevo arte europeo, capacitándole en la traslación pictórica de la estética tradicional española a la otra acorde con la modernidad. El pintor y el músico buscaban un fin común: extraer la esencia cultural española para dotarla de una apariencia actual y divulgarla fuera de las fronteras, situándola a la altura de la Europa artística cosmopolita (Vallejo Prieto, 2015, pp. 21-22). Ese interés común por mantener y recuperar el patrimonio artístico y cultural español por parte de la vanguardia española pronto dio sus primeros frutos con la organización del *Concurso de Cante Jondo de Granada*. Con él, pusieron de relieve la importancia de este antiquísimo estilo musical cuyas raíces se remontarían a

¹⁶⁰ Don Quijote termina identificándose con la historia de Melisendra, esposa de don Gaiferos y cautiva por el moro Marsilio, que será liberada por su marido y junto a él huirá. Para evitar que los moros les capturen, Don Quijote destruye el teatro ante la sorpresa del público (Vallejo Prieto, 2015, p. 157).

la cultura árabe, hebrea y gitana. Esa mezcla de culturas demuestra el interés por Falla de indagar en los orígenes de la música española, mostrando su eclecticismo al poder considerarse un compendio de diferentes culturas europeas que acabaron recalando en la península, aportando diversos fragmentos de su identidad musical. En ese "deseo de resucitar ese admirabilísimo cante cuyo estilo puro desaparece de un modo lamentable", Falla quiso difundir el evento internacionalmente, intentando invitar a creadores como Maurice Ravel o Igor Stravinsky (Amorós, 1996, p. 65). Desde el punto de vista plástico, la imagen renovada y vanguardista del flamenco quedaría plasmada en el cartel diseñado por Manuel Ángeles Ortiz para la celebración (Fig. 350). Su eclecticismo recuerda a composiciones extraídas del cubismo, futurismo, ultraísmo o simultaneísmo, mientras que los fragmentos visuales que lo configuran – términos y notas musicales que aluden a los palos y cantes del flamenco, guitarras, o botellas de vino con las que ambientar el ambiente musical, lágrimas, sangre y un corazón con los que expresar los sentimientos evocados por la música– tratan de extraer lo esencial del lenguaje musical descrito. Al cartel de Ortiz hay que añadir las obras pictóricas de la exposición con las que Zuloaga participó en el certamen. El creador Hermenegildo Lanz también participó en la organización del festival, interesado desde el punto de vista teatral. El nuevo arte, plasmado en su arte junto al de Zuloaga y Ángeles Ortiz, la poética de Federico García Lorca y la música de Falla, conformaría el apoyo multidisciplinar de la vanguardia a la cultura española tradicional. Todos ellos trabajarían conjuntamente en el proyecto posterior de *El retablo de Maese Pedro*. Se dice incluso que Zuloaga y Falla participaron en esta obra como actores, portando dos de los cabezudos que aparecen en la obra (Vallejo Prieto, 2015, p. 69).



Fig. 350. Manuel Ángeles Ortiz, Ilustración para el *Concurso de Cante Jondo*. 1922.

Cada uno de estos elementos harían que la obra, representada un 25 de junio de 1923 en el teatro de marionetas parisino de la citada princesa de Polignac, fuese un absoluto éxito. En España, la obra sería representada en formato orquestal, en marzo del mismo año. Aunque esta limitación impidió al público español asistir a su innovación plástico-escénica, la obra llamaría la atención por su vanguardista concepción musical. A esto hay que añadir que se trata de la primera obra importante en el terreno musical español inspirada en el Quijote, siendo mostrado desde una perspectiva de gran modernidad. Tras el éxito de sus dos primeros estrenos en París y España, la obra fue representada también en Londres, Argentina o Ámsterdam, destacándose esta última por participar Luis Buñuel en la puesta en escena de la obra (Vallejo Prieto, 2015, p. 161).

No obstante, aunque Falla fue pionero en la introducción de elementos de vanguardia, en España existieron otros proyectos coetáneos que utilizaron referencias innovadoras similares. El caso más significativo es el de *Fantochines*, ópera escrita por Tomás Borrás y musicalizada por Conrado del Campo, estrenada el mismo año que *El retablo de Maese Pedro*. Vuelve a tratarse de un escenario fragmentado donde conviven diferentes elementos de la modernidad, como el neoclasicismo o la inclusión del elemento guiñolesco, además de alternarse marionetas o títeres en escena con intérpretes de carne y hueso; la idea de aunar tradición con modernidad se visualiza en la composición de una ópera donde el elemento de vanguardia de la marioneta convive con otros de tipo tradicional, como la recuperación de la cultura dieciochesca tanto en la música como en el libreto¹⁶¹.



Figs. 351-355. Luis Bagaría, Ilustración para la portada del libreto de *Fantochines*. 1923. Bruno Angoletta, Cartel promocional de la compañía de marionetas *I Piccoli*. 1930. Pablo Picasso, Figurín y decorado para *Pulcinella*. 1920. Augusto, Portada de la segunda edición del libreto de *Fantochines*. 1931.

El cartel diseñado por Luis Bagaría para *Fantochines* (Fig. 351) representa un paisaje fragmentado de guiñoles que pone de relieve el papel de éstos en la obra, como sucede en el cartel promocional de la compañía *I Piccoli* de Vittorio Podrecca, realizado por Bruno Angoletta (Fig. 352). En ambos la vanguardia estética está presente mediante el elemento del fragmento como elemento compositivo aplicado a las marionetas. Si bien en el caso de *I Piccoli*, la influencia futurista muestra esa fragmentación de forma todavía más evidente –la parte estética corrió a cargo de creadores pertenecientes a este movimiento de vanguardia–, que *Fantochines*

¹⁶¹ La acción se desarrolla en una Venecia más propia del imaginario pictórico y literario que real, mientras que la música trata de recuperar la esencia de las partituras compuestas dos siglos atrás.

desarrolle su escenario en Venecia resulta bastante ilustrativo de la influencia que la nueva estética italiana tuvo en España en el desarrollo de su vanguardia. Aunque el elemento futurista queda en este caso prácticamente desplazado por la influencia del neoclasicismo, la vanguardia plástica del movimiento de Marinetti se mantiene presente en el innovador cartel de Bagaría.

Los personajes de *Fantochines* remiten a la *Commedia dell'Arte*, lo que los sitúa al lado no sólo del neoclasicismo citado, sino también de Stravinsky, Picasso y del ballet, concretamente de *Pulcinella*, estrenado un año antes por los ballets rusos. No sólo se recupera la estética de la Italia clásica dieciochesca mediante la música, la época y los personajes (Fig. 353), sino que también se habla del teatro dentro del teatro. Tanto *Fantochines* como *Pulcinella* lo hacen visible ante el espectador. Para *Pulcinella*, Picasso concibe un telón en el que, además de mostrar el escenario donde se representa la farsa ambientada en la Italia del s. XVIII, se dejan ver los palcos y el techo del supuesto teatro donde esta farsa se está representando (Fig. 354). El teatro dentro del teatro, como en *Fantochines*. El escenario italiano diseñado por Picasso recuerda claramente al decorado de *El sombrero de tres picos*, por lo que la influencia española está también presente en esta obra: una escena callejera nocturna. A su vez, el claro de luna veneciano hace presencia en *Fantochines* como tópico (Fig. 355), utilizado hasta por Marinetti como crítica en su "¡odio universal a la luna!" o en su "matemos el claro de luna". Como dijo el propio Borrás, *Fantochines* se trataba de un espectáculo "avanzado en su orientación y clásico en su estética". La confusión entre las marionetas y los intérpretes o cantantes, entre realidad y ficción, se logra en este caso aprovechando la referencia neoclásica, mediante el diseño de un escenario de perspectiva clásica en fuga, propia del teatro clásico italiano. Unos –los muñecos– se verían representados en otros –los humanos–, con un fin no sólo estético sino también simbólico, pues este engaño visual participa del engaño moral existente que subyace en la historia¹⁶².

Fantochines, estrenada el 21 de noviembre de 1923 en el Teatro de la Comedia de Madrid, fue exportada al extranjero como *El retablo de Maese Pedro* (Marco, 2015, pp. 36-37). Las claras referencias al arte europeo tuvieron buena acogida fuera de España. Sus autores desconocían la existencia del proyecto de Manuel de Falla, pero compartían con él la afición por el teatro del guiñol tan afincando históricamente en España; a la vez, conocían el teatro de vanguardia inspirado en la *Commedia dell'Arte*, pues el propio Borrás participó de algunos proyectos producidos por el *Teatro del Arte* de Sierra. La marioneta, jugaría un importante papel en este importado teatro pantomímico a la italiana. Por último, la influencia de la música italiana en la tradición musical histórica española fue determinante en la evocación de este neoclasicismo tan de moda en Europa e importado en España.

¹⁶² La moraleja de *Fantochines* es la necesidad que el amor tiene de la argucia y el engaño. Sus personajes se mueven en pos de su interés, valiéndose de sus armas para lograr lo que desean. Unos manipulan a otros, conduciendo la historia paradójicamente a un final feliz (Muñoz, 2015, p. 42).

4.2. La nueva generación de creadores españoles y sus bases para un nuevo teatro musical de vanguardia como referentes del nuevo arte escénico europeo

Durante la segunda década del s. XX, comenzó a germinar en los jóvenes creadores españoles la idea de configurar un ámbito escénico de vanguardia peninsular, construido a partir de las enseñanzas aprendidas de los diferentes compositores, obras de teatro musical y compañías de ballet europeas que recalaron en España; creadores como Ígor Stravinsky, miembros del grupo *Les Six* como Poulenc o Milhaud, o representantes del dodecafonismo como Schoenberg, Alban Berg o Anton Webern se darían a conocer en España mediante su presencia o a través de la representación de sus obras musicales. En la importación de los elementos musicales de vanguardia que representaban fueron importantes diferentes instituciones y personalidades del ámbito cultural español: por un lado, la Residencia de Estudiantes, quien a través de la invitación de autores como Stravinsky, Poulenc o Milhaud o mediante la puesta en escena de obras como *Historia de un soldado* (Fig. 188) darían a conocer a la sociedad cultural española los referentes estéticos de la música europea de vanguardia más representativos. Por otro lado, autores como Roberto Gerhard se encargaron de invitar a compositores como Schoenberg o Anton Webern a España, estrenando algunas obras representativas del movimiento dodecafónico como el *Concierto para violín* de Alban Berg (Martínez González, 2010, p. 42). Así mismo, el propio Gerhard y otros creadores como Manuel de Falla, Gregorio Martínez Sierra, Tomás Borrás o Conrado Del Campo importaron estos elementos del ámbito escénico y musical del nuevo arte europeo para componer sus primeras experimentaciones de vanguardia. Sus proyectos o propuestas sirvieron como acicate o incentivo para la nueva hornada de creadores españoles que vieron cómo la cultura española había quedado introducida en la vanguardia europea a través de sus elementos característicos fundamentales. Su tradición literaria, plástica y, sobre todo, musical, se dieron a conocer a otros países extranjeros, con excelentes resultados. *El sombrero de tres picos*, *El retablo de Maese Pedro* o *Fantochines* fueron capaces de incorporar los fragmentos constructivos del nuevo arte, que ahora la joven generación de creadores españoles extraería para construir sus futuros proyectos. A su vez, la interpretación de diferentes géneros teatrales del pasado –y, concretamente, de teatro clásico español– fue clave para que los creadores de vanguardia españoles desarrollaran su propio concepto de "retreatalización". Recuperar la dramaturgia clásica era sinónimo de potenciar la "dramaturgia de vanguardia" (Muñoz-Alonso, 2003, p. 59). En el ámbito musical, sucedería lo mismo con el neoclasicismo europeo, que supo recuperar la música de la tradición cultural occidental para "vestirla" de una nueva estética. Como ya se ha visto, esta estética neoclásica de vanguardia había hecho presencia en proyectos teatrales de Falla o de Del Campo, al servicio de la renovación de la música española. Esta música moderna, a su vez, había sido adaptada a la propia música autóctona española, de la cual se habían buscado sus raíces a través del estudio de la música popular y culta árabe, judía o cristiana y de compositores españoles e italianos como Tomás Luis de Victoria, Francisco Guerrero o Domenico Scarlatti. Los jóvenes creadores españoles aprendieron a su vez a poner la música al servicio del ámbito escénico con el fin de participar, junto al resto de ámbitos artísticos, de una renovación de vanguardia impulsada desde Europa. La creación multidisciplinar, surgiría de la colaboración entre música, pintura o literatura a través de proyectos creados en común por autores como Manuel de Falla, Pablo

Picasso, Federico García Lorca, Conrado del Campo, Hermenegildo Lanz, Tomás Borrás, Ignacio Zuloaga, o Gregorio Martínez Sierra. De los elementos de la vanguardia europea, tal vez el más novedoso fue la introducción de las marionetas en escena, buscando la relación entre la vanguardia del momento –*Il teatro dei Piccoli*– y la tradición española –el Quijote o la literatura culta y popular–.

Una vez claras las referencias teatrales y musicales del nuevo arte europeo, los creadores españoles debían sentar las bases teóricas de su pretendida vanguardia escénica. Esto es, introducir los elementos de vanguardia señalados dentro de la tradición teatral española con el fin de renovarla. El panorama escénico español acababa de entender que su necesaria renovación debía de pasar necesariamente por su participación de la estética de la modernidad que estaba teniendo lugar en otros países de cultura más avanzada. Los primeros intentos de este tipo llegaron de la mano de creadores como el propio Tomás Borrás¹⁶³, quien afirmó que el rechazo al naturalismo –esto es, al género literario en el que se afincaba el teatro tradicional– fue la causa por la que los creadores comenzaron a interesarse por el baile, "avanzadilla de un estilo nuevo en el que entraban a servir al drama todos los gérmenes de las Artes, principalmente de la Pintura". Para Borrás, "las bailarinas capitaneaban a los que querían romper el emparedamiento, los límites gubernamentales del Teatro. Bailaron con una misión, bailaron como prólogos anunciadores de lo inminente" (Borrás, 1931, p. 14). El teatro ya no debía de encontrarse supeditado a la clásica mimesis de la realidad, sino liberarse de toda atadura que pudiera condicionar la imaginación de sus creadores. Para ello, contó con el enriquecimiento de todas las disciplinas artísticas posibles. Uno de los casos más curiosos será el de Luis Buñuel y su incursión en el ámbito escénico como teórico renovador. En su texto *Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo* (1923), así como en sus textos teatrales experimentales, propone rupturas formales y provocaciones temáticas relacionadas con el surrealismo y con la influencia cinematográfica, como "el rechazo de los principios lógicos y de verosimilitud, los saltos espaciales y temporales la parodia inmisericorde de estilos o principios estéticos" (Muñoz-Alonso, 2003, p. 43). El nuevo protagonista de este teatro inédito tendría que desenvolverse en la heterogénea atmósfera creada por la conjunción de diferentes mentes pertenecientes a las diversas disciplinas artísticas; todos ellos le brindarán innovadores paisajes plásticos, sonoros y literarios, y en cada uno de ellos debía de corresponder con su interpretación, su canto y su baile. Este caldo de cultivo intelectual no tardó en dar sus frutos, surgiendo algunos proyectos de creadores españoles en colaboración con los *Ballets Russes*¹⁶⁴.

La idea de una vanguardia escénica compuesta por los elementos del teatro, la música y el ballet, encontró en la figura de Cipriano Rivas Cherif la clave para la renovación de los nuevos espectáculos escénicos musicales españoles, tan próximos a la vanguardia. Dentro de sus proyectos, estaba la creación de unos ballets

¹⁶³ Borrás, que participó con Sierra en los primeros intentos de crear un teatro experimental de vanguardia español, fue de los creadores más comprometidos con la unión de teatro y música. En su obra figuran libretos para piezas musicales, divididas en pantomimas, bailetes, cuentos coreográficos y mimodramas (Borrás, 1931, p. 14).

¹⁶⁴ De estos proyectos, destacan un "ballet gitano" compuesto por Granados, otro escrito por Eugenio D'Ors y musicalizado por Jaime Pahissa, *Los cíclopes de Ifach* de Óscar Esplá o una *Carmen* de Ernesto Halffter con decorados de Dalí (Martínez del Fresno, 2010, pp. 124-125).

genuinamente españoles. Su predecesor, Jesús Bal y Gay, preocupado por la identidad cultural gallega, concibió en 1924 un ensayo titulado *Hacia el ballet gallego*, tratando de adaptar lo aprendido con los *Ballets Russes* para crear un nuevo teatro musical que, sin dejar de ser popular, no caiga en los tópicos folclóricos presentes en los coros gallegos, la única alternativa artística de la época. Dos años después de la propuesta de Gay, Cherif organizó una serie de reuniones en su propia casa con el fin de construir un teatro musical y coreográfico español de vanguardia. A pesar de los esfuerzos de estos creadores, la propuesta nunca llegó a materializarse¹⁶⁵. Entre las personalidades que se dieron cita en estas discusiones, destacan las bailarinas argentinas Antonia Mercé *La Argentina* y Encarnación López Júlvez, *La Argentinita*. Sus compañías de ballet fueron cruciales para transmitir la música y el teatro español al resto del mundo. Con esto se cumplía con una doble simbiosis: por un lado, las piezas del nuevo arte europeo llegarían a España a través de diferentes compañías teatrales extranjeras innovadoras, influyendo a los creadores españoles en la concepción de una nueva vanguardia escénica para su país; por otro lado, los primeros elementos configuradores de la nueva vanguardia escénica española se darían a conocer en Europa mediante las compañías teatrales creadas en España. De este modo, el nuevo arte exterior tendría oportunidad de conocer las propuestas innovadoras realizadas en el ámbito español, cerrándose con ello un círculo de influencias recíprocas decisivo en el devenir del arte europeo. En los planteamientos estéticos presentes en los proyectos de estas bailarinas, Cherif fue en parte responsable como colaborador intelectual. La amistad que una y otra mantuvieron con él dio lugar a diferentes proyectos artísticos comunes, en los que el dramaturgo supo asesorarlas incluso en las cuestiones coreográficas¹⁶⁶.

Por su parte, el crítico y compositor Adolfo Salazar, se convirtió en la cabeza visible en la apuesta modernizadora musical y teatral española. Su figura resulta imprescindible para comprender el papel de la crítica musical como gran promocionadora de la música de vanguardia española. En su triple vertiente como compositor de formación autodidacta, crítico y teórico de historia y estética musical de gran erudición y responsable de diferentes cargos gubernamentales, es considerado como el mayor impulsor de lo que él mismo denominó como "Nueva música española", concebida como la verdadera vanguardia¹⁶⁷. En esta concepción, tuvo una importante presencia el tipo de música presente en el ballet *Parade*, al considerarse la primera obra escénica de vanguardia conocida en España. La colaboración de Satie, autor de la partitura, en el grupo de *Les Six*, representa su compromiso con la nueva música compuesta por los jóvenes franceses que integraron dicho grupo. De la misma forma, Salazar representaría al Satie español, al interceder como padrino o mentor de la

¹⁶⁵ Al igual que Cherif, intelectuales como Enrique Fernández Arbós u Óscar Esplá utilizaron sus casas como lugares donde debatir sobre esta cuestión. Diez años después de este intento por crear una compañía de ballets españoles, 1936, Max Aub propuso un Proyecto de Estructura para un Teatro Lírico Nacional y una Escuela Nacional de Baile, quedando inconcluso. Tras morir Antonia Mercé y exiliarse Encarnación López durante la Guerra Civil, Cherif y Pittaluga intentaron crear una compañía de ballet español en París, frustrándose con la Segunda Guerra Mundial (Martínez del Fresno, 2010, pp. 141-142).

¹⁶⁶ Cherif recordaba su autoría coreográfica durante su colaboración creativa con Antonia Mercé: "Le daba un argumento, una vez admitido se lo desmenuzaba escena por escena y, después, ateniéndome a mis posibilidades, o a lo que ella pedía, le apuntaba incluso la clase de movimientos que me parecía adecuada y hasta los pasos" (Martínez del Fresno, 2010, p. 137).

¹⁶⁷ En sus artículos se conoce su opinión sobre ella: "La genealogía del ballet moderno es doble y cómo este arte nuevo, que participa por iguales mitades del arte de la danza y del de la escena, es una creación nueva que trae al mundo moderno un poderoso elemento de belleza" (Salazar, 1929, p. 317).

nueva música de vanguardia española; ésta, acabó tomando forma a través de ocho jóvenes músicos españoles que, como *Les Six*, representarían la nueva estética musical. Su nombre, *Grupo de los Ocho*, es una clara referencia al grupo francés (Figs. 356-357). El escenario de la presentación del proyecto, acontecido el 29 de noviembre de 1930, fue la RDE, lugar de formación por excelencia de los jóvenes creadores de la vanguardia española. Su elección no era baladí, pues había acogido en abril de ese mismo año dos conferencias y conciertos en torno a las tendencias de la nueva música francesa, cuyos conferenciantes fueron precisamente dos de los integrantes del grupo *Les Six*: Darius Milhaud y Francis Poulenc. La asistencia de este conjunto de jóvenes compositores españoles a dichos actos en calidad de público, les animó a presentar su proyecto utilizando el mismo lugar, demostrando su equivalencia con el grupo francés. Para hacer todavía más claro este referente, su presentación constaría de dos partes bien diferenciadas: una teórica y otra demostrativa. Al igual que en las intervenciones de Milhaud y Poulenc, elaboraron un texto explicativo del proyecto musical que integraban, para después ofrecer un concierto donde tendría lugar una selección de obras compuestas por estos músicos. El texto serviría a modo de manifiesto del Grupo de los Ocho. Se tituló *Música moderna y jóvenes músicos españoles* –a imagen del de Milhaud, *Las tendencias de la joven música francesa contemporánea*, y del de Poulenc, *Las tendencias de la música francesa contemporánea*– y en él quedaron expuestos todos los puntos que definían su nueva propuesta estética (Palacios, 2008, p. 9). El encargado de concebirlo y de leerlo fue uno de los ocho, Gustavo Pittaluga. El resto del grupo se encontraba conformado por Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Fernando Remacha, Rosa García Ascot, los hermanos Rodolfo y Ernesto Halffter y Juan José Mantecón. Este último había estrenado dos años atrás su composición musical *Parada*, donde la inspiración de Satie se encuentra patente no sólo en el título sino en el propio espíritu de la obra. Éste, se encontraba en sintonía con la nueva música francesa con el que el autor de las *Gymnopédies* y el resto de componentes de *Les Six* habían creado diferentes ballets de absoluta vanguardia.



Figs. 356-357. Jean Oberlé, *Jean Cocteau presenta el grupo Les Six a Satie*. 1921. Bagaría (y otros autores sin identificar), *Caricaturas del Grupo de los Ocho*. 1920-1953.

Tanto *Los Ocho* como *Les Six* tuvieron en común una serie de elementos: la juventud y la amistad mutua entre sus componentes, la procedencia de familias de clase alta y media alta, la formación musical prácticamente autodidacta o la idea común de renovar la tradición musical rebelándose contra todo conservadurismo¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Esta actitud, desafiante e irreverente, reivindicaba la presencia de la música en el panorama cultural español del momento, a la vez que criticaba a los compositores más académicos y a las instituciones más tradicionales desde donde se impartía la pedagogía musical, argumentando que se limitaban a reproducir una doctrina extinta, impidiendo el avance hacia la modernidad.

Tanto *Parade* como *Parada* inauguraron el nuevo tipo de música compuesta por ambos grupos, caracterizada por sus pequeñas dimensiones, su factor humorístico y burlesco o la inclusión de elementos capaces de romper la armonía musical tradicional, introduciendo disonancias o atonalidades, además de una amalgama de fragmentos de diferente naturaleza como el ritmo, la velocidad o los sonidos que intentan imitar los ruidos de las nuevas ciudades, todo ello representaciones de la nueva modernidad a la que asistía el mundo.

Si bien los integrantes de *Les Six* contribuyeron con sus innovaciones musicales al desarrollo de una vanguardia multidisciplinar, participando en proyectos escénicos como *Parade*, *Le bœuf sur le toit*, *La création du monde* o *Skating Rink*, los creadores de Los Ocho contribuirían a la creación de proyectos escénicos como *La romería de los cornudos*, *Don Lindo de Almería*, *Charlot* o *Clavileño*. Estos proyectos, creados por compositores españoles como Gustavo Pittaluga, Rodolfo Halffter o Salvador Bacarisse, poseen elementos fragmentarios que los hermanan con los proyectos citados compuestos por Erik Satie, Darius Milhaud o Francis Poulenc: el interés por el ámbito cinematográfico, por los estilos desenfadados de la música y el baile modernos o el retorno a las raíces musicales clásicas y populares. Su fórmula musical tuvo tanto éxito que, un año después de su presentación como grupo musical, se constituyó en Barcelona el *CIC –Compositors Independents de los Cinco–*. Entre sus integrantes, que seguirán los postulados de la nueva música europea, destacará Manuel Blancafort y su suite *El parque de atracciones*. Esta obra da continuidad a obras como *Parade* de Satie o *Parada* de Mantecón al hacer confluir en una partitura tendencias estilísticas provenientes de sus estancias en Francia o América. Su estreno en París la hace conocida, pues público y crítica valora sus elementos referenciadores del nuevo espíritu musical de vanguardia: la música militar, las melodías y danzas de moda como el *foxtrot*, el *blues* o el *jazz*, el ambiente festivo de las ferias, de los espectáculos de variedades o circenses, se encuentran presentes en los títulos de sus seis partes, así como las influencias de la modernidad musical de Debussy, Ravel, Satie o *Les Six* (García Gil, 2010, p. 320).

Otro de los claros referentes teóricos del nuevo arte europeo con el que los nuevos creadores españoles contaron para configurar las obras de su nuevo ámbito escénico fue el estudio de las fuentes originarias de la música propia. Ésta, compartiría protagonismo con la música nueva, la cual adaptaba las raíces folclóricas españolas a la nueva estética musical, modernizándola al despojarla de sus fragmentos más tópicos. Al mismo tiempo, utilizaron las herramientas de la composición contemporánea –el lenguaje impresionista, neoclasicista e incluso atonal– para dar una apariencia diferente a la música tradicional española, alejándola de lo folclórico y volviéndola totalmente nueva mediante su abstracción. Para ello, prescindieron de la literalidad y recurrieron a la evocación, manipulando las melodías originales y provocando extrañeza o desconcierto –a diferencia de esa otra música anterior heredera del romanticismo mucho más empática y emotiva–. Lo popular quedaba dignificado mediante la solemnidad y lo elitista vulgarizado a través de fórmulas humorísticas y caricaturescas que buscarían su desacralización. Este nacionalismo musical tuvo como clara influencia el primitivismo y neoclasicismo de Stravinsky, así como la música de nuevo cuño francesa, cuyas piezas clave serían importadas y adaptadas a la cultura española por Manuel de Falla. Sus innovadoras propuestas

fueron una clara guía en jóvenes compositores como Gustavo Pittaluga, los hermanos Halffter¹⁶⁹ o Fernando Remacha, quienes trataron de emular su estilo vanguardista tratando de integrarlo en propuestas escénicas similares a las de los *Ballets Russes*. Precisamente el último de ellos, Remacha, realizó ese primer intento de ballet español de estilo falliano acorde con el teatro del nuevo arte, concibiendo en 1919 la partitura *La maja vestida*. Para su ambientación goyesca, similar a la de *El sombrero de tres picos*, empleó como en ésta lo popular como algo abstracto, sin caer en lo tópico o folclórico y siguiendo la nueva estética neoclásica. Estos elementos tan concretos que caracterizaron su ballet no surgieron casualmente, pues éste surgió en Francia como encargo de la bailarina argentina Antonia Mercé *La Argentina*, responsable de dar a conocer en la Europa de la modernidad la música española de compositores tan comprometidos con la vanguardia como el propio Manuel de Falla¹⁷⁰. Remacha seguramente tuvo presente la música nueva de éste y sus referencias de la nueva estética musical de vanguardia –concretamente las obras neoclásicas de Stravinsky, que bebían de las fuentes tradicionales populares– (González Acilu, 1995, p. 12).

La nueva música de vanguardia europea tendría en el compositor Gustavo Pittaluga a uno de sus principales conocedores. Integrante del *Grupo de los Ocho* y creador del manifiesto del grupo, concibe en 1930 la música del ballet *La romería de los cornudos*, su obra más importante y representativa de esta mezcla entre música nueva y clásica. Su denominación como "nacionalismo vanguardista" parte precisamente de esa recurrencia a la música tradicional española a través de la inclusión de elementos fragmentarios referentes al folclore popular español aprendidos de los ejemplos de obras Falla como *El sombrero de tres picos*. De ésta, además, se imitará su diálogo con otros fragmentos referentes de la música de vanguardia europea, como la influencia estética de Stravinsky importada por Falla, y que apostará precisamente por un neoclasicismo consistente en recuperar la cultura musical tradicional –que hará que en España se recupera la cultura musical española de siglos anteriores–; además, Pittaluga aplicará integrará otros recursos musicales innovadores de Stravinsky interiorizados por Falla, como el empleo de como el uso de la tonalidad expandida, responsable de las disonancias presentes en la partitura, a la vez que el empleo de ritmos que romperán el pulso mediante recursos como cambios de "compás, polirritmias, acentos diferentes, hemiolas, toques percutidos" (Bethencourt, 2016, pp. 26-27), que dotarán a la obra a su vez de una estética musical más cercana al corte primitiva que al clásico sistema occidental musical, caracterizado por el orden y la armonía. Otra de las características vanguardistas de la partitura que Pittaluga extraerá como fragmento representativo de la modernidad musical europea será dotar a la obra de un ambiente burlón e irónico, sumado a la soltura armónica de la partitura, resultado de la influencia del París de los años veinte, concretamente presente en la música francesa de *Les Six*. *La romería de los cornudos* constituye el ejemplo ideal para comprender cómo los jóvenes creadores de la vanguardia española idearon su nueva música. Éstos, entendieron sus partituras como estructuras fragmentarias

¹⁶⁹ Discípulos de Falla, los hermanos Halffter desarrollaron el neoclasicismo stravinskiano que su maestro tanto admiraba. Ernesto, en *Sinfonietta*, introduce la nueva estética neoclásica inspirándose en la música de Scarlatti. Su neoescarlattismo podría considerarse el equivalente español del neoclasicismo (Muñoz-Alonso, 2003, p. 55). Rodolfo, en *Dos Sonatas de El Escorial*, toma de ejemplo además de la música de Scarlatti la de Antonio Soler, fusionando estética neoclásica y música moderna (Giménez Rodríguez, 2010, p. 170).

¹⁷⁰ Obras de Falla como *La vida breve* o *El amor brujo* fueron encargos de La Argentina.

capaces de contener el cúmulo de elementos novedosos representativos de la música europea, buscando renovar la tradición musical de su país, "creando una música española en el gran sentido de la Escuela Española" alejándola de cualquiera de sus tópicos, "de lo pintoresco". Un tipo de obra, "exuberante, desbordante, acaso cargada con exceso de materia musical, con ese afán, con ese fervor de la edad" en que el joven creador desea vaciarse "por completo en una obra" (Casares, 2001, p. 836). Pittaluga compartiría este ambicioso deseo con los otros creadores gracias a los cuales pudo participar en este proyecto escénico, como Cipriano Rivas Cherif, con el que colaboraría en *El mirlo blanco*. Éste, fue coautor del libreto junto a Federico García Lorca. Ya que la compañía de Antonia Mercé nunca llegó a recalar en España con sus propuestas, fue la compañía de otra argentina, la musa lorquiana Encarnación López Júlvez *La Argentinita*¹⁷¹, quien encargó el proyecto de *La romería de los cornudos* a Lorca y Cherif, representando para ambos su primer libreto de ballet¹⁷².

La música funcionó para Lorca como necesario agente en la integración de las diferentes artes. Concretamente, la música perteneciente al acervo popular español siempre tuvo una importante presencia en el teatro y en la poesía de Lorca¹⁷³, puesto que él mismo, dentro de su personalidad polifacética, había destacado como compositor e intérprete pianístico. El piano, junto al cante y la guitarra, elementos representativos del folclore musical español, estuvieron presentes desde su infancia al descender de una familia con amplia tradición musical, entendiéndose la predilección del poeta hacia estas formas de expresión lírica presentes a lo largo de su vida y de su obra. Las obras escénicas lorquianas se encuentran impregnadas de cierto sentido musical en factores como "la cuidadosa graduación de las voces, tonos y silencios, así como en su profundo sentido del ritmo escénico" (Muñoz-Alonso, 2003, p. 55). La amistad con Falla, unido a su formación en la RDE, hicieron a Lorca tomar contacto con las raíces musicales españolas. En este sentido, cabe resaltar su trabajo como investigador y divulgador en sus *Canciones populares*, recopilación de pequeñas muestras de la tradición musical popular española transmitidas de forma oral, que él mismo se encargó de transcribir y adaptar para piano. Como músico y poeta, valoró el sentido literario y musical de este legado, adaptándolo desde su propia contemporaneidad como creador¹⁷⁴. Como teórico, dejó algunos textos sobre estética musical con motivo de la organización, junto a Falla, del *Concurso de Cante Jondo* en

¹⁷¹ La Compañía de Bailes Españoles de *La Argentinita* sí actuó en España, entre 1933 y 1936. Posteriormente dio representaciones en EEUU hasta la muerte en 1945 de su directora. En la creación de la Compañía colaboraron la Orquesta Bética e intelectuales como el torero Ignacio Sánchez Mejías o el escritor Federico García Lorca (Martínez del Fresno, 2010, p. 137).

¹⁷² Cherif había escrito previamente el libreto de tres óperas de Julio Gómez y, posteriormente, concibió otros libretos de ballet, destacando *El fandango del candil* y *El contrabandista*, estrenados por la compañía de Antonia Mercé. Además, se conservan otros siete libretos de ballet suyos inéditos: *La coqueta*, *La musa gitana*, *Una aventura de Casanova*, *El Cristo de Toledo*, *Margarita la tornera*, *El estudiante de Salamanca* y *El mirador de Lindaraja* (Rivas, 1989, pp. 54-60).

¹⁷³ Ya en sus primeros poemas, como *Sinfonía mágica* o *Balada apasionada y rosa*, Lorca intenta volcar en palabras sus pensamientos musicales. Algunos trabajos los dedica a personalidades del mundo musical: a Adolfo Salazar su poemario *El concierto interrumpido*; a Ernesto Halffter *Cortaron tres árboles*, del libro *Canciones* (Martín Moreno, 2010, pp. 67-68).

En sus obras teatrales, incluye pequeñas canciones que debían ser interpretadas por los protagonistas. Como director del grupo teatral *La barraca*, seleccionó y arregló la música incidental de las obras representadas, además de pedir la colaboración de algunos compañeros de generación como Julián Bautista, que puso música a *La vida es sueño*, o Ernesto Halffter con *Fuenteovejuna* (Torres, 2010, p. 81).

¹⁷⁴ Además de sus *Canciones populares*, de Lorca se conservan diferentes fragmentos de partituras que dan cuenta de sus conocimientos compositivos, como *Canción de invierno* –subtitulada como *Romanza sin palabras*–, o la *Serenata de la Alhambra* (Martín Moreno, 2010, p. 66).

Granada en 1922¹⁷⁵. Además, a través de la correspondencia mantenida con Adolfo Salazar, se conocen los intentos de éste por convencer al joven Lorca para que realizase libretos para los *Ballets Russes*.

Equiparable a la de Lorca, fue la figura de otro creador perteneciente a la generación conformadora de la definitiva vanguardia española: Rafael Alberti. Andaluces, poetas y dramaturgos, ambos creadores sintieron interés por las nuevas propuestas escénicas europeas propuestas en España. A pesar de carecer de estudios musicales, el interés que Alberti siempre mostró hacia este arte se hace palpable en su propia obra poética, cuyo original lenguaje se caracteriza por su inconfundible musicalidad. Como otros miembros de su joven generación, Alberti sintió interés por el folclore musical español, cuya investigación había sido incentivada por instituciones educativas de la época como la RDE, a la que dicho creador era asiduo. Tanto la RDE como el Instituto Escuela, las dos instituciones educativas más avanzadas en España, llevaron a cabo una política cultural que tuvo una gran influencia en la labor musical de los creadores de esta época. A través de la enseñanza, propiciaban la búsqueda de fuentes musicales en los cancioneros del XIX y principios del XX. Un ejemplo de aquellos años es el *Cancionero de Barbieri*, por el que los jóvenes creadores sentían predilección. La obra, publicada en 1890 por el compositor que le da nombre, Francisco Asenjo Barbieri, consistía en una recopilación de la poesía y la música de buena parte de los poetas y compositores españoles de finales del XV y principios del XVI. Alberti adquirió el *Cancionero* de Barbieri, junto las *Obras completas* de Gil Vicente, invirtiendo parte del dinero obtenido con el Premio Nacional de Poesía gracias a su obra *Marinero en tierra* en 1924 (Alberti, 2005, pp. 217-218). Antes de darse a conocer como poeta, Alberti tendría oportunidad de conocer el neoclasicismo de Manuel de Falla al asistir a la representación de *El sombrero de tres picos* en Madrid. Sus inquietudes literarias y pictóricas fueron probablemente los acicates que le llevaron a conocer esta obra como contenedora de estas disciplinas, así como de otras como la música, por la que siempre habría mostrado curiosidad. Cada uno de estos ámbitos, potenciados por la nueva estética europea, terminó de convencer a un joven creador que deseaba, como otros de su generación, la renovación cultural de su país a través de su diálogo con la vanguardia. Como espectador del ballet de Diáguilev le impresionarían cada una de sus novedades: la música de Falla, atrayente por su mezcla de sonoridades nuevas y tradicionales, la llamativa nueva plástica propuesta por Picasso o las coreografías de la compañía de Diáguilev¹⁷⁶ llevaron a Alberti a destacar de los *Ballets Russes* este compendio de diversas artes como las citadas pintura, música y danza, unidas para la

¹⁷⁵ Como uno de los ponentes en las conferencias organizadas bajo el título *El cante jondo, primitivo canto andaluz*, Lorca aportó artículos estrictamente musicales, como *Divagación. Las reglas de la música*. Su ideal musical, próximo al romanticismo, dará preferencia a la exaltación de los sentimientos.

¹⁷⁶ "Desde aquel mismo palco [...] asistí a la primera representación de *El Tricornio*, de Manuel de Falla. Aunque ya había enloquecido Nijinsky, el ballet ruso de Diaghilev continuaba asombrando al mundo y removiendo a su paso los ambientes artísticos. En ese estreno, además de descubrir el apasionante ritmo y el alma *jonda*, profunda de Falla, se me reveló toda la gracia y embestida creadora de Picasso. ¡Aquel maravilloso telón añil sobre aquel sugerido puentecillo de ojos negros, aquella cal hirviendo de los muros y el pozo, toda aquella simple y cálida geometría que se abrazaba fusionándose al quiebro colorido de los bailarines! Nada de lo que vi a la misma compañía me sorprendió tanto y fijó tanta huella. Y eso que *La boutique fantasque*, de Rossini-Respighi, con decorado de Dérain, la *Scherezada* y la *Tamar*, de Rimsky, bajo la apoteósica fantasía escenográfica de León Bask, significaban entonces, con los otros grandes espectáculos que Diaghilev ofrecía, el más nuevo lenguaje, la más audaz expresión del nuevo ritmo corporal, musical y pictórico que inauguraba el siglo XX" (Alberti, 2005, p. 144).

creación de propuestas renovadoras. Como contrapartida, mostró su rechazo hacia propuestas teatrales anticuadas que en ese momento estaban teniendo lugar en España, como las de Benavente, los Quintero, Arniches o Muñoz Seca, que consideraba obsoletas y, como dirían sus compañeros de Residencia, "putrefactas" (Alberti, 2005, p. 304). Su apuesta por el nuevo teatro le hizo ejercer como libretista de piezas musicales de diverso tipo y muchos de sus poemas fueron, a la vez, musicalizados¹⁷⁷. Alberti entró en contacto con estos compositores en el marco de la RDE, donde también conocería a Esplá. Entre ambos surgió una gran amistad, a través de la cual el músico animó y ayudó a Alberti a comenzar a escribir un tipo de teatro artístico. Por su parte, el compositor puso música a cinco poemas pertenecientes a *El alba del alhelí* de Alberti, dando lugar a la obra *Cinco canciones playeras* (García del Busto, 2003, p. 202). Esta simbiosis se vería finalmente plasmada en una obra teatral musical conjunta, *La pájara pinta*. Óscar Esplá le ofreció a Alberti la idea de un proyecto escénico partiendo de una serie de proyectos en los que había trabajado desde 1916, inspirándose en asuntos infantiles. Así, por ejemplo, las diferentes composiciones pianísticas de sus *Impresiones musicales (Juegos de niños)* versaban sobre cuentos de Perrault, mientras que su ópera *La forêt perdue* partía de la historia de *La bella durmiente* (Mateos, 2005, p. 66). Esta temática ofrecía a Esplá y Alberti todo un mundo de posibilidades para la creación de su pieza escénica de vanguardia: por un lado, el compositor encontraba en este ámbito una fuente de inspiración musical ligada a la tradición y al folclore, pues las canciones infantiles representaban el primer tipo de obras populares aprendidas por el individuo a través de su recepción oral. Por otro lado, Alberti podía reflejar en el libreto la musicalidad presente en su poética, construyendo un lenguaje *naïf* y dislocado con una intencionalidad fonética y rítmica, relacionándolo con el teatro *bufo*. Éste, se encontraba emparentado con el teatro musical español tradicional de influencia italiana del s. XVIII— concretamente, en este caso, con la ópera—, es decir, con el neoclasicismo importado desde la vanguardia musical europea. Ello le hizo describir el texto como *Libro de ópera bufobailable*, añadiéndole posteriormente el subtítulo de *Guirigay lírico-bufo-bailable*, en clara alusión a un tipo de baile clásico empleado en el teatro del Siglo de Oro español, inspirado a su vez en la cultura italiana.

Tras este primer proyecto escénico de carácter musical, Alberti concibió en 1926 un nuevo libreto para ballet, *Colorín Colorado*, cuyo título no sólo tiene en común con *La Pájara Pinta* su relación con el formato del cuento infantil —aunque en este caso la trama no sea nada inocente y se encuentre destinada al público adulto—, sino que además vuelve a remitir su relación con el teatro antiguo, al referir a un tipo de danza propia de los entremeses, nacida en los inicios del teatro musical y que funcionaba a modo de interludio dentro de obras mayores no musicales. El posible origen de la obra se ubica en un "libro de danzas cantadas y números cortos de teatro" mencionado por Alberti en una carta enviada a Federico García Lorca en diciembre de 1925. Este tipo de referencias empleadas como motivo de inspiración por parte del poeta alude a su conocimiento del teatro musical español tradicional, en su interés por aunar elementos escénicos históricos con otros contemporáneos, creando lo que posiblemente pueda considerarse como el ballet de vanguardia español más original e inclasificable de los

¹⁷⁷ Es el caso de *Marinero en tierra*, cuya edición incluía tres piezas para canto y piano compuestas a partir de algunos poemas: *Salinero* —con partitura de Gustavo Durán—, *La corza blanca*, *La niña que se va al mar* y *Verano* —compuestas por Ernesto y Rodolfo Halffter (Torres Clemente, 2010, p. 81).

creados en aquella época. El retornar "a una tradición bailada y un tipo de espectáculo de poesía cantada" aludiendo a un carácter "de celebración escénica en sí misma", lo hacía "coincidir con el espectáculo artístico, puro y autónomo, preconizado por la vanguardia, que en tantas ocasiones recurrirá a la farsa antigua o popular para elaborar sus propuestas" (Mateos, 2000, p. 577). "Ironía" y "estilización" serían los fragmentos recuperados por Alberti de la vanguardia europea con el fin de construir sus espectáculos escénicos. Ambos elementos coinciden a su vez con los que Adolfo Salazar empleó para acuñar su neologismo "sinfonía plástica", con los que definir los nuevos espectáculos escénicos planteados por la modernidad (Mateos, 2000, pp. 571-582). En *Colorín Colorado* pueden encontrarse fácilmente evocaciones a los ballets rusos en la búsqueda de una partitura capaz de transmitir las características presentes en la vanguardia musical europea. Para la elaboración de la partitura, Alberti pensó desde idéntica perspectiva europea, buscando encargar el proyecto a un compositor que hubiese participado en ballets innovadores como los de Diáguilev. Por mediación del crítico y compositor Adolfo Salazar, Alberti intentaría convencer a Darius Milhaud. La elección del compositor francés fue muy significativa, pues demuestra que Alberti estaba al tanto de la actualidad escénica del nuevo arte europeo, en el que Milhaud había tomado parte con revolucionarias partituras. Tras su negativa, probó suerte con su equivalencia española, pensando que los hermanos Ernesto y Rodolfo Halffter –que ya habían puesto música a sus poemas de *Marinero en tierra*– serían los más indicados a la hora de concebir una partitura en la que condensar los fragmentos más representativos de la vanguardia musical europea. Lamentablemente estos intentos tampoco llegaron a buen puerto (Martínez del Fresno, 2010, p. 131), quedando *Colorín Colorado* también incompleto e inédito (Pérez Monguió, 1998).

Por último, como discípulos de Manuel de Falla, Ernesto y Rodolfo Halffter encontraron en la música de su maestro un claro aliciente a lo largo de sus carreras como compositores. Concretamente, Rodolfo concibió en 1926 un ballet de vanguardia titulado *Don Lindo de Almería*, de fuerte influencia neoclásica. El estilo fallesco del ballet tiene su origen en el propio autor del libreto, José Bergamín, quien precisamente contactó con Halffter al no poder contar con el propio Falla como compositor de la música. Halffter dio preferencia a la partitura por encima del texto, hasta el punto de no existir una intencionalidad por contar una historia a través de la secuencia de danzas. El hilo conductor sería la propia música, que seguía la inspiración de los ballets de Stravinsky y recuperaba material de los s. XVI y XVII de oro españoles. Ana Sokolov creó la coreografía, estrenándose un año después en el Festival ofrecido por la Sociedad Internacional de Música contemporánea (Martínez del Fresno, 2010, p. 142).

Si bien la búsqueda de un nacionalismo musical emparentado con la nueva música de vanguardia había servido como punto de partida para los creadores españoles en la búsqueda de un teatro musical de vanguardia, esta propia tradición estética les llevó a su vez a la búsqueda de unos argumentos teatrales inspirados en la tradición teatral española. Ésta, tendría que quedar ligada a las propuestas del nuevo arte, por lo que debía poseer características comunes similares. Si bien en la tradición musical española la cultura italiana había tenido un importante peso, los creadores españoles de vanguardia buscaron en la conformación de sus libretos aspectos literarios referentes a la herencia italiana en España. De esta forma, surgieron elementos como la pantomima, la cual se encontraba presente en el citado

teatro de Gregorio Martínez Sierra y en uno de sus libretistas, Tomás Borrás. Éste, concibió el libreto *Juerga, ballet pantomima en un cuadro*, cuyo título da cuenta de la necesaria asimilación del teatro neoclásico de vanguardia basado en la tradición italiana. El músico encargado de ponerle música, Julián Bautista, se unió a Borrás en este proyecto fruto de uno de los encargos de *la Argentina* para su citado ballet internacional, estrenándolo en París en 1929 (Borrás, 1931, p. 113-118). Bautista buscó adaptar su música al aire de juego propio del teatro pantomímico, aprendiendo dicha tarea de las enseñanzas de Tomás Borrás, ya experimentado en este tipo de obras. El diseño del escenario y el vestuario corrió a cargo del creador Manuel Fontanals. Todos ellos debían de conseguir hacer dialogar a la propia estética de la modernidad con los elementos tradicionales del teatro castizo español, reflejados en el asunto de la obra: "una estampa de Madrid de 1885". Este escenario, lo habitaría una sarta de personajes castizos estereotípicos conformadores del habitual fresco del teatro costumbrista español –"un farolero", "un ciego que toca el violín", una "flamenca", un "torero", un "pollo enamorado", unos "juerguistas" o unas "taberneras"– cuya caracterización y actuación debían renovarse, rompiendo con la imagen estereotipada y costumbrista que se esperaba de ellos. Su actitud pantomímica terminaría de forjar su aspecto atemporal, a la vez que los relacionaría con otros fragmentos referentes de la vanguardia escénica europea: La caracterización deshumanizada del actor, relacionada a su vez con la clásica *Commedia dell'Arte* italiana. En este sentido, los personajes de *Juerga* podrían relacionarse con los presentes en obras posteriores de Rafael Alberti como *Colorín Colorado* o *La Pájara Pinta*. De ésta ya ha quedado estudiada su relación con el teatro pantomímico tradicional italiano, a la vez que también ha quedado demostrada la influencia que en Alberti tuvo la contemplación de *El sombrero de tres picos* para la construcción de los elementos fundamentales de su teatro de vanguardia. En el caso de *La Pájara Pinta*, los personajes son extraídos de las figuras populares de los cuentos infantiles, con lo que su carácter irreal colaboraría en su descripción deshumanizada o relacionada con los personajes de la comedia italiana. En *Colorín Colorado*, el argumento de este ballet-pantomima puede recordar en cierta forma al de *El sombrero de tres picos*, pues si éste presentaba al personaje de un viejo corregidor enamorado de una bella molinera, en el caso de Alberti los personajes serán un cura y una maja; con ello, los elementos pantomímicos de ambas obras versarán sobre historias de amor imposibles y teñidas de humor. Además de sus dos protagonistas, el ballet de Alberti contará con los siguientes personajes, que recordarán a los de *Juerga*: un *Fantoche*, una *Fantoche*, un *Farolero*, otro *farolero*, un *Sereno*, un *Cocinero*, un *Fumista*, otro *Fumista* y *Perros y Gatos invisibles*. Como puede observarse, estos personajes carecen de nombres y son simplificados a un rol que les define como personajes grotescos. Como sucederá con la obra de Borrás, las acciones que lleven a cabo se escaparán a todo prejuicio asociado con sus roles. La atmósfera será por tanto, de irrealidad, no sólo por la descripción de los personajes sino por su actitud inesperada, la cual será descrita mediante expresiones absolutamente poéticas; así, por ejemplo, frases del estilo de *los cocineros cortan el aire en rebanadas* o *un coro de perros y gatos invisibles inicia sus ladridos y aullidos* pondrían a prueba la creatividad del supuesto director de escena que decidiera llevar a estreno esta obra. Además, hay que añadir el lenguaje verbal inventado dentro de la pieza –como la sevillana que la maja y el cura cantarán mientras danzan en mitad de la pieza– el cual respetará siempre la musicalidad interna de la obra, al coincidir siempre con la métrica.

La plástica picassiana tendrá también importancia en el desarrollo de la vanguardia escénica española. En el aspecto escenográfico de *Colorín Colorado*, la admiración de Alberti por las propuestas de los *Ballets Russes* le llevó a innovaciones explicitadas en el texto de su libreto, relativas a la ruptura con la representación tradicional de la plástica de personajes, decorados, vestuario o coreografía. Alberti se valdrá de los fragmentos estéticos representativos de obras de visualidad picassiana como *Parade* o *Petruchka*. El cubismo hará presencia en el escenario, dominado por la geometría y el paralelismo, aplicable tanto a decorados –describiéndose una casa rústica dividida en dos colores: azul claro y blanco de cal– como a gran parte de los personajes –en el caso de los faroleros, partidos cromáticamente de igual forma a la casa azul y blanca, o el cura, con los tonos en blanco y negro–. El tercer factor –el coreográfico– también se verá afectado por la geometría y el paralelismo, dispuesto en las acotaciones de movimiento: *baila [el sereno] una sevillana "borracha" mientras el cura y la maja, a ambos lados, llevan el ritmo abriendo y cerrando el paraguas*. El paralelismo se observará predominantemente cuando una misma acción es ejecutada por dos personajes simultáneamente: *un fantoche y una fantoche anuncian la llegada de la noche, o dos faroleros alumbran con sus mechas dos enormes farolas*. Se supone, de todo ello, que Alberti se encontraría influido por la nueva estética cubista picassiana, además de por los intentos de deshumanización en diferentes ballets de vanguardia europeos, buscando una aproximación con las máquinas creadas por la modernidad para lograr con ello una abstracción. El texto carecería de elementos prácticos que permitiesen su materialización, siendo más bien de tipo poético o estético. Este tipo de decisiones autorales denotan una intencionalidad de tipo estética en consonancia con lo que en Europa se venía haciendo en el campo de las vanguardias.



Figs. 358-360. Benjamín Palencia, Diseño de vestuario para el personaje de "Juan de las Viñas" de *La Pájara Pinta*. 1926. Maruja Mallo, Figurín para *El Colorín Colorado*. 1929. Benjamín Palencia, Diseño de vestuario para el personaje de "Lepe" de *La Pájara Pinta*. 1926.

La concepción estética de las obras de Alberti y su relación con la plástica cubista y deshumanizada de la vanguardia puede a su vez observarse a través de los testimonios que han quedado de creadores Maruja Mallo–pareja en aquel tiempo del escritor– y Benjamín Palencia –compañero de caminatas de Alberti en *La Escuela de Vallecas*–, los cuales participaron en el diseño escénico de *La pájara pinta* o *El Colorín colorado*. En el primer caso, destacan los figurines realizados por Palencia y destinados a dos de los personajes de la obra, inspirados en figuras de cuentos infantiles. En el dibujo destinado a *Juan de las Viñas* (Fig. 358) se observa lo que ya

ha quedado explicado en los personajes de *Colorín colorado*: la intención de jugar con la bicoloridad como forma de dividir o fragmentar a un personaje según la estética cubista. En el caso del personaje de *Lepe* (Fig. 360), el personaje caracterizado como arlequín llevará en este atuendo típico de la *Commedia dell'Arte* la excusa perfecta para jugar con la división cromática cubista, como ya haría Picasso en *Parade* y en sus imágenes de artistas circenses. Además, del proceso creativo de la obra se conservan testimonios dibujísticos, siendo especialmente elocuentes algunos folios conservados de cartas que Palencia envió junto con Alberti a Esplá (Fig. 361), relatando los avances de la obra en términos literarios y plásticos (García del Busto, 2003, p. 203). Llama la atención el carácter estético que Alberti y Palencia dan a esta correspondencia, en la que dibujos y texto funcionan como fragmentos compositivos, elementos ornamentales que se complementan a la perfección haciendo de estas cuartillas auténticas obras de arte.



Fig. 361. Rafael Alberti y Benjamín Palencia, Tres obras sobre *La Pájara Pinta*. 1926.

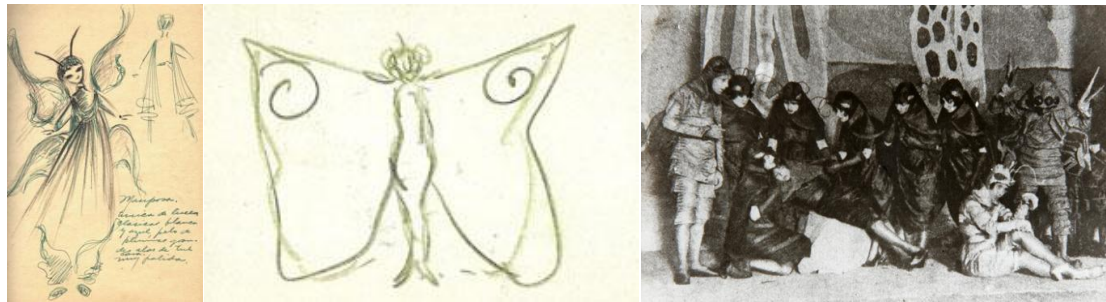
En el caso de los testimonios plásticos de Mallo, caben resaltar ejemplos como el figurín destinado a *Colorín Colorado* (Fig. 359), caracterizado por su apariencia naif tanto en la economía de medios para representar sus rasgos como para definir los colores de su vestuario. Un personaje más cercano al ámbito de los cuentos infantiles y a los dibujos de vanguardia que esta creadora realizó como ilustraciones para el poemario de Alberti *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* que al diseño de vestuario de una obra teatral. Maruja parece no limitarse a mostrar unas pautas a seguir específicas y técnicas para la confección de un vestuario, de la misma forma que Alberti tampoco parece preocupado en realizar unas acotaciones teatrales prácticas para poner en escena sus obras, sino que ambos dejan volar su imaginación por encima de la plausibilidad. Tanto en este dibujo como en otro destinado a *La pájara pinta*, los personajes descritos son rodeados de toda una parafernalia más estética que técnica o destinada a ser llevada a la realidad de una representación teatral. Fragmentos geométricos, lineales y coloridos que en algunos casos no buscan representar ningún elemento figurativo adornan a estos figurines o a estas descripciones de escenas, donde los personajes parecen más monigotes que supuestos actores disfrazados. Esto contiene una clara intencionalidad de asociar a la vanguardia española con la europea al aludir a un nuevo elemento de esta última: la descripción del actor como marioneta o el empleo de la propia marioneta como un actor más, en la estela de esa deshumanización teatral antes planteada. Además de representar una de las características del nuevo teatro europeo como herencia del teatro italiano clásico, el teatro de marionetas se encontraba a su vez presente en la propia tradición escénica española. Aunque este nuevo fragmento de vanguardia se

encontraba ya presente en obras inaugurales españolas como *Fantochines* o *El retablo de Maese Pedro*, fue la presencia del teatro de marionetas europeo en España lo que terminó de inspirar a los jóvenes creadores españoles en la creación de propuestas similares en su país. Entre los diversos acontecimientos extraordinarios que tuvieron lugar, destaca la presentación en Madrid, por parte de Ramón Gómez de la Serna, de "El circo más pequeño del mundo" de Alexander Calder (Greco, 2009, p. 129). El creador europeo acudió a la RDE en 1932 para mostrar su fascinación, como autor de vanguardia, por el ámbito circense, lo cual le llevó a elaborar una pista de circo en miniatura habitada por muñecos diminutos y articulados. Calder, que requirió a los asistentes que se sentasen en el suelo para contemplar su espectáculo teatral, les puso sobre aviso: "Ninguna de las pruebas que ejecutan los muñecos, que son manejados por medio de alambres, se realiza sin tropiezos. Todas fracasan. Los títeres se desarticulan, se caen de cabeza y en estos continuos descabros está precisamente la gracia de la función" (Morla, 2008, pp. 324 y 358-359). Además de en la RDE, Calder mostró su espectáculo en otros lugares de la geografía española, dedicándolo a un público no sólo perteneciente a la sociedad cultural de vanguardia, sino también al perteneciente al ámbito rural, lo que supuso un antecedente del teatro del pueblo desarrollado por las Misiones Pedagógicas.

Pero sin duda, la influencia decisiva en la creación de un teatro de marionetas de vanguardia en España tuvo lugar en 1925, cuando Cipriano Rivas Cherif invita a la compañía de marionetas *I Piccoli* para presentar sus espectáculos (Aguilera, 1989, p. 6). A sus funciones, en el teatro de la Zarzuela de Madrid, asistieron personalidades de la talla del citado Federico García Lorca, Ramón María del Valle Inclán –de cuya cercanía al universo guiñolesco daría cuenta su trilogía teatral *Tablado de marionetas* entre 1910 y 1920–, Rafael Alberti u Óscar Esplá. Del primero de los citados, Lorca, se ha referido ya su interés por este género. Él fue uno de los jóvenes creadores españoles que más se sintió ligado a la tradición española de los títeres y que, por lógica, acabó sintiendo interés en su nueva representación vanguardista. No obstante, la relación de Lorca con los títeres no se reduciría sólo a su interés por lo infantil o *naïf*, o por marioneta como referente de la tradición teatral en España. El creador español conoció, durante su etapa como estudiante, algunas de las tendencias estéticas de la vanguardia difundidas entre sus compañeros, asistiendo a las representaciones titiritescas de *I Piccoli* en Madrid.

Lorca aprendió a través de todas estas experiencias a dotar al elemento de la marioneta de una nueva cualidad propia del nuevo arte: su capacidad deshumanizadora. El títere, no tenía por qué figurar simplemente en escena sólo, o acompañado por actores de carne y hueso. El títere y sus características podían aplicarse de una forma innovadora en la caracterización del propio actor, despojándole de sus cualidades humanas para someterlo al carácter artificioso del muñeco. En este sentido, cabe destacar una obra perteneciente a la primera etapa de Lorca como dramaturgo: *El maleficio de la mariposa*. A diferencia de los proyectos escénicos de Alberti, dicha obra si conseguiría ponerse en escena un 22 de marzo de 1920 en Madrid, resultando un absoluto fracaso. Los actores daban vida a animales e insectos, vistiendo unos trajes diseñados por Rafael Barradas que, por sus características, se asemejaban a marionetas gigantes, desapareciendo toda humanidad para dar paso a muñecos de movimientos abstractos (Figs. 362-364). Con ello, Lorca trató de dominar

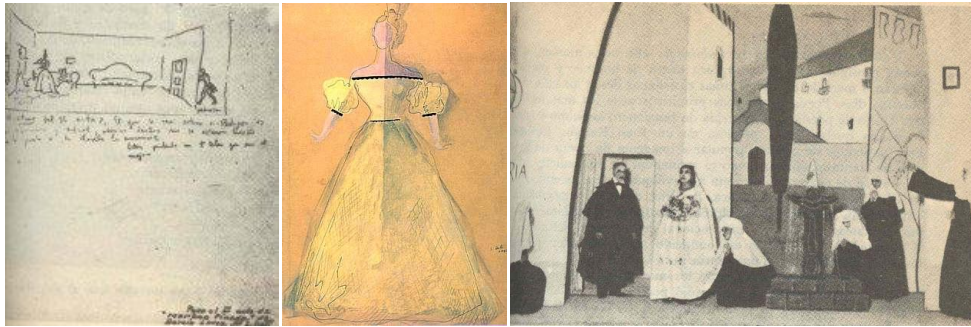
a los actores a través de su indumentaria, algo que también hizo en otros proyectos como *Los títeres de Cachiporra*. *Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita* (1930) o *Amor de don Perlimplín y Belisa en su jardín* (1933). Esta característica lorquiana tuvo su precedente europeo en creadores como Picasso, Léger o Schlemmer (Lahuerta, 2010, p. 40). La Argentinita, bailarina, coreógrafa y cantante cuya estrecha colaboración con Lorca daría lugar a diferentes e interesantes proyectos en el ámbito musical, fue la protagonista de la obra, realizando una serie de danzas en escena caracterizada como *Mariposa blanca*, en una ambientación musical para la que se utilizaron obras de Grieg, Schumann o Debussy.



Figs. 362-364. Rafael Barradas, Dos figurines para *El maleficio de la mariposa*. 1920. Anónimo, Estreno de *El maleficio de la mariposa*. 1920.

Además de con Barradas, Lorca mantendría una relación creativa de tipo interdisciplinar con Salvador Dalí, cuya amistad permitiría una suma de proyectos considerables; ámbitos como la pintura, la literatura e incluso el teatro se unirían para desarrollar nuevas propuestas con las que construir una estética de vanguardia para España —como se podrá ver más adelante—. En la disciplina escénica, Dalí contribuiría con los figurines y decorados para la puesta en escena de la obra de Lorca *Mariana Pineda* en 1927. A través de las cartas conservadas entre ambos artistas, se detectan diferentes propuestas que buscan romper con la tradición teatral española imperante, proponiendo innovaciones más propias del teatro europeo de vanguardia. Para su "realización plástica", Dalí propone para una obra "tan depurada" un decorado que rehuya lo "estúpido". Por depurada se comprende la eliminación de elementos accesorios que puedan confundir en la interpretación correcta de la obra, mientras que por "estúpido" se referencia a la tradición teatral española, tan dada a buscar escenarios barrocos y ausentes de todo elemento conceptual. El teatro de vanguardia europeo buscaría la pureza de su plástica a través de su síntesis, como aquí Dalí propone. Puesto que la historia se inspira en el personaje decimonónico y revolucionario español de Mariana Pineda, en la obra se busca representar un telón monocromo y propio de las litografías románticas, mientras que los personajes se encontrarán dotados de color mediante su vestuario, con el fin de diferenciar figura-fondo (Figs. 365-367). De alguna forma, esta atmósfera de tipo irreal, que buscará la pureza mediante la purificación de sus elementos visuales, entroncará con la mirada exclusivamente plástica de la vanguardia europea, a la vez que los personajes de Lorca siempre tendrán algo de titiritesco, como si fuesen muñecos extraídos de aleluyas o de tablado de marionetas. Para reforzar esta idea, Dalí propone incrustar versos en los propios decorados, como si se tratase de romances o de las aleluyas citadas. A su vez, el aire naif o dibujístico del escenario subraya todavía más la referencia al mundo infantil del arte de vanguardia, del que Lorca tanto se influyó en su estética. Un conjunto de una "sencillez tal" que "a los mismos puercos dejará de

indignar". Por puercos, Dalí se referiría al público y crítica "putrefactos", anclados en la tradición estética y, por ende, estética del teatro español.



Figs. 365-367. Salvador Dalí, Figurín y decorado para *Mariana Pineda*. 1927. Anónimo, Estreno de *Mariana Pineda*. 1927.

Además de Lorca y Valle-Inclán, fueron Esplá y Alberti los más impresionados con las representaciones de Vittorio Podrecca (Fig. 368), llegando a realizar la citada obra *La Pájara Pinta* como proyecto destinado a la compañía de Podrecca (García del Busto, 2003, p. 202). Si bien el *Sombrero de tres picos* había descubierto en Alberti, con su propuesta multidisciplinar, un abanico de posibilidades con las que renovar el tradicional concepto de la estética, la sugerencia de los títeres como nuevo elemento de experimentación teatral le hizo sentirse capaz de participar, como creador, en esta renovación propuesta por la vanguardia (Fig. 369).



Figs. 368-369. Anónimo, Vittorio Podrecca en una fotografía promocional de *I Piccoli*. Sin fecha. Anónimo, Rafael Alberti y María Teresa León representando un teatro de títeres. 1930-1936.

Para *La pájara pinta*, Alberti se inspiró en la reelaboración de estereotipos ligados a lo popular y festivo que, como en su obra poética, impregnaban por aquel entonces las obras de los creadores de vanguardia españoles (Huici, 2003, p. 177). En este caso, los personajes extraídos de los cuentos populares infantiles contribuyó a traducir sus roles a los de marionetas. Además del teatro de títeres, otras tradiciones espectaculares alejadas del tradicional teatro realista como el circo o el cabaret sirvieron de inspiración para Alberti, Mallo y Palencia en la elaboración de figurines, decorados, vestuario y máscaras de los personajes. De estos espectáculos destacaron el factor ingenuo, humorístico y lúdico, tan presente a su vez en el teatro de vanguardia. Las aportaciones transgresoras en la renovación escénica de creadores europeos como Jarry, Schlemmer, Kandinsky, los títeres realizados por Klee o las representaciones del circo en miniatura de Calder son sólo algunas posibles influencias (Huici, 2003, p. 177). Además, cabe citar *El Retablo de Maese Pedro*, una

de las propuestas españolas más representativas de aquel periodo. Alberti y Esplá crearon una atmósfera escénica adaptada al público infantil, cuyas primeras representaciones a las que tendría acceso se enmarcaban en ámbitos como el circo o el teatro de marionetas. Alberti trató de seguir la premisa de Esplá concibiendo su libreto a partir de juegos, canciones de corro, adivinanzas y retahílas infantiles, de las que surgieron personajes populares de la infancia como la propia "Pájara pinta" –que figura como personaje principal de la obra–, acompañado de otros que visitan su jardín para celebrar su fiesta de cumpleaños, como "Pipirigallo", "La Carbonerita", "Antón Perulero", "Don Diego Contreras", "Doña Escotofina", "La Tía Piyaya", "Bigote", "El Conde de Cabra", "Juan de las Viñas" o "La Viudita del Conde Laurel" (García, 2003, p. 202). El tono caricaturesco de estas figuras incide en su condición de títeres, como el lenguaje inventado que Alberti les asigna. Éste, subordina el significado de las palabras a sus valores "musicales y lúdicos" (Mateos Miera, 2004, p. 9), dislocación del lenguaje en el libreto que no debió de resultar del agrado de Esplá, que preferiría adaptar musicalmente un texto más clásico para hacerlo concordar con el tipo de música que buscaba (Ruiz, 1984, pp. 35-43). Además, los detalles que Alberti, Mallo y Palencia idearon acerca de los personajes, los diversos elementos inspiradores en torno a la obra e incluso las acotaciones en torno a la puesta en escena debieron resultar excesivas para Esplá, propiciando que el proyecto quedase finalmente inconcluso. Alberti y su equipo pecarían de falta de pragmática, pues sus propuestas pertenecían más a la poética abstracta que a cualquier posibilidad realizable.

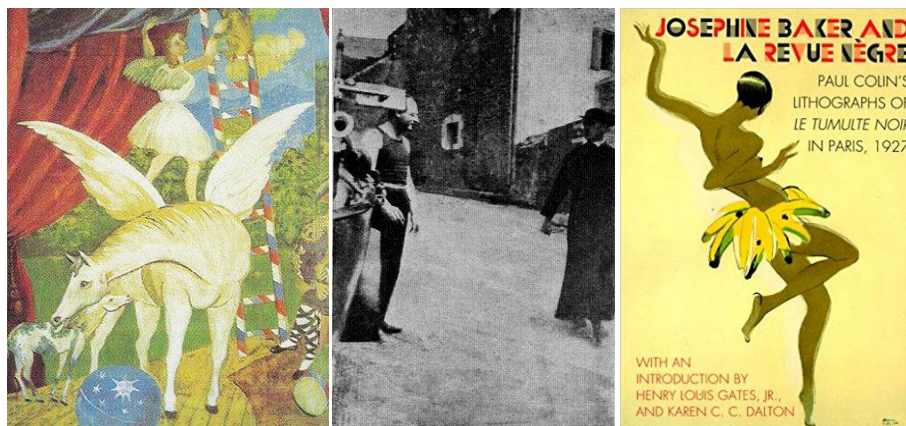
La pantomima volvió a adquirir protagonismo en el ballet *La romería de los cornudos*. Para su asunto, Lorca y Cherif escogieron la popular romería del Cristo de Moclín, capaz de conceder la maternidad a la mujer estéril. (Martínez del Fresno, 2010, p. 138). Por su argumento se deduce la gran influencia que esta obra tuvo de *Yerma* de Lorca. Si bien la tradición cultural española está presente en la romería religiosa y en las celebraciones que la acompañan, como los bailes, los cantes, los romances populares o las viandas, la modernidad escénica hace acto de presencia en la interpretación que de estos actos se realiza desde la vanguardia, extrayendo lo que de ritual pagano tienen, llevándolo al primitivismo y a lo tribal. El libreto contiene una serie de símbolos de carácter mágico que propicia la confusión entre lo religioso y lo pagano, con elementos como bosque, luna, cuernos, hoguera, vino, flor de verbena, corona, cruz, Cristo, sangre, fuente, monte (Bethencourt, 2016, p. 25). La escenografía, realizada por el pintor Alberto Sánchez (Fig. 370), reúne cada uno de estos elementos en los telones diseñados; compuestos por diferentes imágenes, más que describir escenarios realistas buscan una estética fragmentada. Ésta se encuentra a caballo entre la representación expresionista de los elementos descritos en la obra y su composición primitiva, formando una especie de telar de carácter tribal: los burros que tiran de los carros que conducen a los participantes de los festejos, la ermita de la virgen, los elementos geográficos del paisaje, compuesto de llanuras, montañas, piedras, vegetación o palos y troncos con formas extrañas. El arte de la Escuela de Vallecas hace presencia aquí, ilustrando pictórica una atmósfera literaria, musical y coreográfica que va tras los pasos de ballets como *El Amor Brujo*, *El sombrero de tres picos* o *La consagración de la primavera*. El lenguaje corporal propio de la danza española y el tema o asunto español como el de ésta romería se ponen al servicio de la coreografía vanguardista primitivista propia de los ballets rusos.



Fig. 370. Alberto Sánchez, Escenario de tres telones para *La romería de los cornudos*. 1933.

Por su parte José Bergamín, en su "divertimento coreográfico" *Don Lindo de Almería*, buscó un asunto que pudiera adaptarse a la nueva estética, decidido a romper con las convencionalidades del teatro de su época, todavía anclado en el conservadurismo clásico. Bergamín, que describe su "pretexto figurativo" como "cromoterapia de sainete andaluz", emplea el término de cromoterapia para referirse a esa superación del "color local" folclórico. En otra ocasión define a la obra como "sainete andaluz mudo... para evitar el acento imitativo de los personajes" (Torres, 2010, pp. 88-89). Como principales influencias de su "juego escénico", Bergamín pensaba claramente en *El sombrero de tres picos* y en los Ballets Rusos cuando alude a la "plasticidad musical" de Falla y a la "pictórica" de Picasso (Dennis 1995, pp. 59-60). De ello da cuenta el siguiente aforismo: "Dijo a Pegaso un bailarín: –¿qué haces que no vuelas? – Contestó Pegaso: – verte bailar". Bergamín parece aludir al fragmento pictórico presente en el ballet *Parade*, donde los dos personajes literarios del escritor parecen coexistir en las figuras de una bailarina alada danza sobre un caballo también tocado con alas (Fig. 371). Influido además por el surrealismo, Bergamín integra situaciones propias del mundo onírico, llegando a modificar el clásico nudo argumental y sometiendo a sus personajes, surgidos de prototipos tópicamente españoles, a una abstracción intencionada acorde con la vanguardia. Para ello, se vale de fragmentos referenciales del nuevo arte europeo como el humor y lo lúdico, además de cierto primitivismo, para mezclar pasión, burla y una extravagante ironía. Todo ello provocó probablemente que Falla rechazase poner música a *Don Lindo de Almería*. El músico, siempre respetuoso con el clero debido a sus profundas creencias religiosas, debió de encontrar en el libreto elementos con los que se mostró en desacuerdo. Algunos de éstos pueden ser, por ejemplo, la escena en que tres curas llevan instrumentos musicales "(el que convenga: guitarra, clarinete, castañuelas...)" y "entran bailando en compás de charlestón"; o la escena en que Don Lindo desciende del cielo sobre "una nube o cerdo rosa" y, "acompañado por los curas tocando sus instrumentos, baila un bolero, fandango, etc. (lo que convenga)"; y, también, el momento en que los curas acompañan con sus instrumentos "unas seguidillas o sevillanas" a cargo de dos mulatas que previamente entran y salen de escena completamente desnudas –llevando como única prenda una mantilla de blonda–. La atmósfera anticlerical comenzaba a ocupar una parte importante dentro del ámbito de las vanguardias, como parte de su crítica social contra toda autoridad que pudiese coartar la libertad creativa. Ese mismo año 1926 Benjamín Péret fue fotografiado insultando a un sacerdote, convirtiéndose rápidamente esta imagen en un emblema surrealista (Fig. 372). En España, Maruja Mallo retrataría en su cuadro *Kermesse* a un cura montado en un tiovivo, disfrutando junto a otras autoridades públicas como la guardia civil del ambiente festivo de una verbena. Bergamín utilizaría este tipo de

estampa surrealista como herramienta constructiva de su paisaje escénico de vanguardia. Otra forma de romper con los tópicos típicamente españoles, además de ridiculizando a sus autoridades y a la religión, fue dinamitando la moral cristiana, trasladando a los curas fuera de su ámbito religioso, de sus iglesias, llevando la acción a Australia y sustituyendo su feligresía española por un conjunto de mulatas semidesnudas que bailaban al son de sus instrumentos, y que bien podrían remitir a la bailarina y cantante Josephine Baker (Fig. 373), icono de la música negra que por entonces triunfaba en París, sobre todo en los ámbitos de vanguardia— recuérdese el ballet negro *La Création du monde*, escrito por Blaise Cendrars y compuesto por Darius Milhaud para los *Ballets suédois*—, y de la que se tendría conocimiento en España en la época en que Bergamín concibe su proyecto escénico.



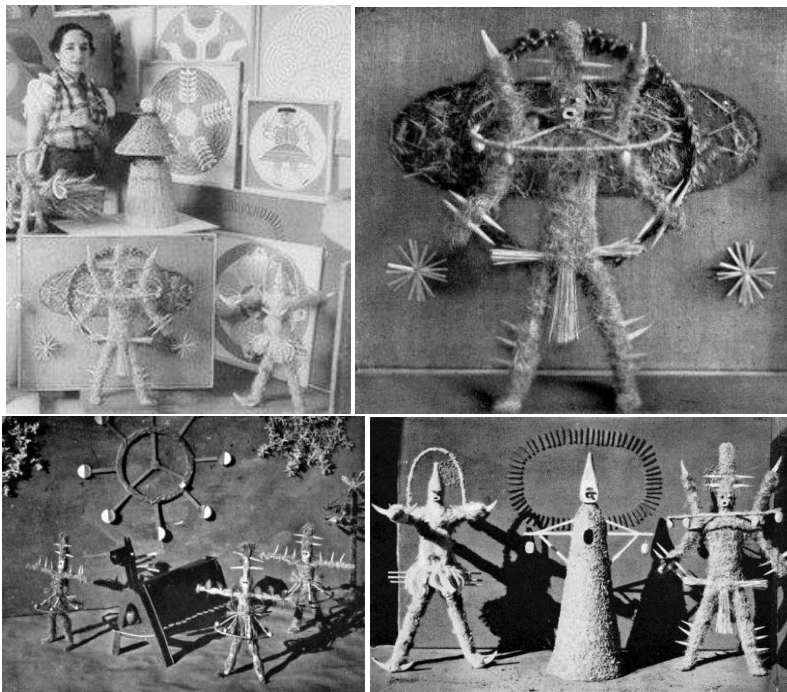
Figs. 371-373. Pablo Picasso, Detalle del telón de *Parade*. 1917. Paul Colin, *El Tumulto Negro (Josephine Baker y su traje de plátanos)*. 1927. Anónimo, *Benjamín Péret insultando a un cura católico*. 1926.

Cabe destacar un último elemento de vanguardia como influencia para los proyectos escénicos musicales en España: el cine. La estética del séptimo arte se encontraría presente en los creadores europeos a través de sus diferentes disciplinas (López González, 2010, p. 104), obteniendo en la suma de éstas su máxima expresión. En el caso de la vanguardia escénica, la influencia del lenguaje cinematográfico —presente en la fragmentación por planos mediante el montaje o en la dramaturgia pantomímica de los actores— promovió los elementos expresivos, el fragmentarismo estructural o un perspectivismo expositivo con los que renovar la escena (Muñoz-Alonso, 2003, p. 58). Cada uno de estos hallazgos fueron incorporados, destacando aquellos que con su plasticidad y visualidad reforzaban el concepto de retreatalización o, lo que es lo mismo, la búsqueda de nuevos caminos para el teatro. Su futuro estaba paradójicamente en sus orígenes, con ejemplos como el teatro de guiñol, la farsa de muñecos o los polichinelas, los cuales encajaban perfectamente con la estética cinematográfica. Los actores cómicos emblemáticos de este cine primitivo, por ejemplo, estuvieron presente en los creadores de la RDE, concretamente en Lorca, cuya pieza teatral experimental *El paseo de Buster Keaton* muestra una construcción estructural a partir de acotaciones visuales y planos claramente cinematográficos, demostrando cómo para los creadores españoles el cine estaba estrechamente ligado con la poética (Muñoz-Alonso, 2003, p. 58). En la escena europea, el personaje de Charlot fue decisivo en proyectos de ballet como *Skating Ring* o *Ballet mécanique*. Léger tuvo en ellos al personaje encarnado por Charles Chaplin como figura presente de una u otra forma. Del mismo modo, la figura de este

actor cómico constituía en sí misma un mito para los creadores españoles de vanguardia, sirviendo como asunto para la creación de *Charlot*, un proyecto de ópera cómica en tres actos realizada en España en 1932; éste a su vez buscaba la integración entre las diferentes artes, como el cine, el teatro, la plástica, la música o la literatura (Muñoz-Alonso, 2003, p. 56). Los autores que trabajaron en los dos últimos ámbitos del proyecto fueron el compositor Salvador Bacarisse y el escritor Ramón Gómez de la Serna, cuya amistad surgiría a través de su colaboración en el programa radiofónico *Unión Radio*. A petición del músico, Ramón concibió un libreto en verso libre y rimado, cuyo asunto se encontraba inspirado en la película de Charles Chaplin *Lucas de ciudad* de 1931 (López González, 2010, p. 104). La figura de Gómez de la Serna había sido comparada en la época con Charlot, al coincidir en ambos determinados elementos del nuevo arte como el humor, el juego y su desafío al orden tradicional. El propio Ramón declarara en *Retratos completos* (Gómez de la Serna, 1961): "El charlotismo es algo así como el baile de un hombre solo en medio de las vanidades y las fiestas engoladas del mundo". La solemnidad tradicional del género operístico será contrarrestada por la coreografía de tipo pantomímica de este personaje del cine mudo, aplicada en este *Charlot* español. Gómez de la Serna buscó adaptar el personaje charlotiano al motivo principal de una de sus obras escénicas de vanguardia: *los medios seres*. En ella, sus personajes buscaban la plenitud "en el otro medio ser complementario que aguarda a cada ser humano" (Muñoz-Alonso, 2003, p. 56). Charlot se presenta en este caso como un personaje de metaficción, personaje fragmentado entre la apariencia y la realidad, "entre su ser auténtico y el de la ficción cinematográfica". Esta compleja propuesta se traducirá poniéndose en escena mediante una rica combinación fragmentada de elementos, como la aparición de personajes surgidos del reflejo de sí mismos, el ritmo del ballet, la expresividad pantomímica, la continua sorpresa de las "imágenes verbales" de Ramón o la proyección de "retazos de película" extraídos de varios cortometrajes de Chaplin, con el fin de evocar su figura fílmica. Dicha innovación, conecta a la vanguardia escénica española con la europea, con ejemplos como el proyecto *Relâche* de los *Ballets suédois* donde se proyectaría el cortometraje *Entr'Acte* como parte y prolongación del ballet. El personaje de Charlot, interpretado por un mimo, trata de cortejar a su amada sin pronunciar una sola palabra ni entonar una nota. Sus sentimientos son evocados por otro personaje que hace de su doble, "sombra o bis de Charlot", interpretado por un tenor. Aparte del mimo y el tenor, participan en la obra una soprano, un barítono, un bajo, un coro mixto, un ballet y una serie de comprimarios. La partitura de Bacarisse constituye la modernización del teatro lírico, "muy cantabile en su melódica y sazónadamente politonal en el juego polifónico o en el acompañamiento coral e instrumental" (Franco, 1988). La dificultad de ensamblar cada uno de estos elementos a través del montaje teatral, unido a su modernidad excesivamente provocadora de la obra, imposibilitaron finalmente su estreno.

Para concluir, cabe destacar un proyecto escénico que trató de aglutinar cada uno de los elementos europeos más avanzados en materia de arte escénico con el fin de lograr alcanzar el concepto de obra de arte total wagneriana: la ópera bufa *Clavileño*, que debía ser otro "ejemplo brillante" de la colaboración entre distintas artes para la escena vanguardista española. Su estreno debió tener lugar en el mes de Octubre de 1936, pero el estallido de la guerra civil lo malograría. Como escenario para su representación, se había escogido la RDE, uno de los principales focos de

retroalimentación entre los principales creadores de vanguardia españoles y sus diferentes disciplinas artísticas. Dos de estas figuras que participaron de esta institución con dicho fin fueron los gestadores de este proyecto: Rodolfo Halffter, que se encargaría de concebir la partitura al más puro estilo del vanguardista *Retablo de Maese Pedro* de Falla, y Maruja Mallo en el aspecto escenográfico.



Figs. 374-377. Anónimo, Maruja Mallo retratada en su estudio. 1936. Maruja Mallo, Cinco fotografías de las *Plásticas escenográficas para Clavileño*. 1936.

Mallo, que ya había colaborado con otros creadores en la elaboración de lo que ella denomina como "plásticas escenográficas" (Figs. 374-377), buscó construir una atmósfera plagada de *Objets Trouvés*, elementos encontrados o extraídos de los diferentes escenarios por los que a esta creadora le gustaba transitar como *flânerie*. Concretamente, aquellos encontrados en la Naturaleza durante sus largas caminatas por las afueras de Madrid. Desperdicios o desechos, que configurarían el espacio escénico y darían apariencia a los personajes de la obra: "tierra, arena, paja, juncos, corchos, materias cristalizadas en estructuras planetarias adheridas a llanuras y cerros [...], espacios de matorrales, espartales y rastrojos". Estos no permanecerían estáticos sino que tendrían una apariencia móvil gracias a los diferentes mecanismos internos con los que Mallo dotaría al *atrezzo*. A través de su decorado y figurines buscará "un teatro integral donde la escenografía es creación y ciencia arquitectural, con escenarios de una conciencia armónica en el espacio, con una consonancia entre cada parte y el todo". En su teatro, el cuerpo será un esqueleto mecánico que se mueve "relacionándose con la unidad dinámica escenográfica" y cada personaje supone "la presencia de un cuerpo con la forma, color y materia que le corresponde" con "la organización total escenográfica". Todo "reducido a una expresión simple, inmediata y esencial" (Muñoz-Alonso, 2003, p. 71). En conclusión, obtener la máxima expresión con el menor número de elementos requeridos, los cuales a su vez serían "desmontados" hasta lograr su esencia, su estructura más simple y sencilla. Esto es lo que buscará la vanguardia a través de su proceso de fragmentación o desintegración de los elementos conformadores de la realidad.

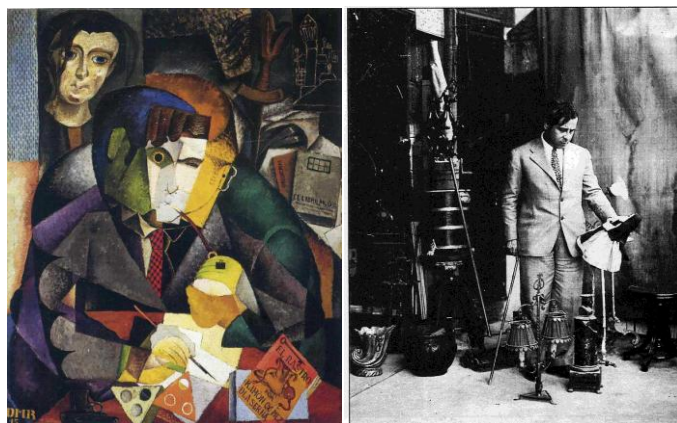
El ámbito escénico se había convertido en aglutinador de las diferentes disciplinas artísticas de la vanguardia española, las cuales lo utilizarán como un fructífero espacio para la experimentación. Sus innovadoras propuestas teatrales representaron los proyectos más avanzados del ámbito cultural español. Los creadores más adelantados –convencidos en aquel momento de que el ballet podía renovar los ámbitos de la creación española– desarrollaron un tipo de ballet español y moderno, castizo y vanguardista. Los elementos más representativos del arte nuevo europeo quedan presentados como piezas con las que construir dichos ballets. Estos fragmentos de vanguardia fueron interiorizados con el fin de adaptarlos a las propias circunstancias culturales españolas, articulando con ellos proyectos con los que poder situar a España a la misma altura que Europa. Las obras escénicas resultantes son testigo de este esfuerzo, pues éstas darían lugar a lo que podría considerarse como un teatro musical o a un ámbito escénico de vanguardia propiamente español. Éste, al igual que el teatro musical o el ámbito escénico de vanguardia europeo, contó con una característica primordial: su interdisciplinariedad, conseguida gracias al compromiso de colaboración común entre los creadores más adelantados de cada campo, con el fin de hacer progresar la cultura inspirados por el espíritu de la modernidad.

5. El ramonismo como gabinete de curiosidades del nuevo arte

Previamente a la conformación de los diferentes fragmentos constitutivos del nuevo arte de la modernidad, puede decirse que cada uno de estos elementos de vanguardia ya habían sido intuitos por parte de uno de sus principales creadores: Ramón Gómez de la Serna. Su carácter como creador precoz y original le llevó a evitar la imitación de otros ismos –a los que denominaría por su propia personalidad como *personalismos*–, fundando su propio ismo puro: el ramonismo. No obstante, la influencia externa del arte de vanguardia sería inevitable en la creación de su propio estilo, que no fue sino un ismo de ismos. Él mismo se preocupó durante toda su vida por exteriorizar estas referencias o fragmentos inspiradores. Su propio despacho, se encontraba decorado con cada uno de los elementos que, como traperero benjaminiano, había ido recogiendo y acumulando, sirviéndose de ellos para su trabajo creativo. Un universo a modo de "cámara de maravillas del pasado" o "gabinete de curiosidades" renacentista, que se nutriría de extraños y exóticos objetos pertenecientes a mundos lejanos para generar un extravagante ambiente, idóneo para la inspiración creativa. El propio Ortega, al visitar el espacio de trabajo de Ramón, lo consideró como el lugar donde "vio claro el secreto del arte moderno" (Gómez de la Serna, 1948, p. 492). Por su parte, Maruja Mallo dijo de aquel piso que "era la magia pura", capaz de contener "esas grandes formas geométricas que parecían astros de colores circundando aquellos maniquís y mil cosas exóticas del Rastro" (Huici, 1978, pp. 27-28). Aquel microcosmos compuesto de pequeñas y diversas piezas vendría a ser un ejemplo perfecto del "supra e infra realismo" orteguiano, donde hasta el fragmento aparentemente más insignificante cobraba valor gracias a un creador de vanguardia como Ramón.

5.1. El objeto: fragmento de modernidad a coleccionar y fuente de inspiración

Aunque el despacho de Ramón haya pasado a la historia como un elemento mágico, simbólico e incluso literario, alentado por la descripción que de éste hizo el propio escritor en vida, no hay que olvidar su condición de espacio físico, el cual evolucionó y cambió en el tiempo. Podría incluso decirse que este lugar es "uno y trino", pues Ramón llegó a cambiar de domicilio tres veces a lo largo de su vida, reconstruyendo minuciosamente en cada una de ellas el atrezo que fue invadiendo el reducido espacio de su espacio para la creación¹⁷⁸. Para Walter Benjamin, eterno caminante, paseante, viajero, miniaturizar es la forma ideal de poseer cosas de hacerlas portátiles (Sontag, 2007, p. 133). Si bien él mismo describía al mundo del Barroco como un mundo de cosas e ideas fragmentarias, en Ramón esta acumulación barroca de elementos físicos era acorde a la acumulación de elementos espirituales que componían su bagaje de vanguardia. Cada uno de aquellos objetos adquiridos a lo largo de su vida constituyeron las diferentes piezas con las que fue enriqueciendo su personalidad, convirtiéndole en un creador de universos fragmentarios e interminables. Así lo vio Diego Rivera, en el retrato que le hizo y expuso en la *Exposición de Pintores Íntegros* organizada por el propio Ramón en 1915 (Fig. 378). En él, el escritor aparece analizado y deconstruido en múltiples facetas o trozos, los cuales no sólo le conforman a él físicamente, sino también a la realidad fragmentada que él integraría en su discurso. Ramón quedó retratado en su faceta de escritor, rodeado de algunos de sus libros más conocidos como *El Rastro*, *El libro mudo* o *Greguerías*, concebidos en aquel despacho que sirvió de escenario para este cuadro. Su personalidad creadora será reflejo de este gabinete o playa donde vendrían a naufragar toda clase de objetos extraños provenientes de diferentes épocas, lugares y dueños (Fig. 379).



Figs. 378-379. Diego Rivera, *Retrato de Ramón Gómez de la Serna*. 1915. Alfonso, *Ramón Gómez de la Serna en El Rastro*. Sin fecha.

A su vez, la imagen de Ramón como creador de nuevos mundos desde su torreón, queda ilustrada en una caricatura de época del dibujante Bon (Fig. 380) en la que puede verse al escritor sentado ante la mesa y rodeado de todos sus objetos, como en la obra de Rivera. A diferencia de ésta, la viñeta aporta una nota humorística

¹⁷⁸ Los dos primeros estuvieron en Madrid, en las calles Velázquez y Villanueva, mientras que el tercero y último fue reconstruido en Buenos Aires. El primero de ellos, el "Torreón" de la Calle de Velázquez Nº 4, fue su primera vivienda como hijo independizado tras la muerte del padre, convirtiéndola en su despacho de trabajo: "El efecto de aquel pabellón solitario en lo alto, frente al jardín de la casa y los jardines del Retiro era mágico" (Gómez de la Serna, 1948, p. 335).

al presentarle ante su criada, que parece presenciar todo aquel mundo fragmentario sin entenderlo muy bien, más bien enfadada por tener que limpiar el polvo acumulado por toda aquella maraña de trastos. Esta imagen paródica recuerda a su vez a otra realizada por Pablo Picasso a Apollinaire (Fig. 381), el escritor francés al que desde España se comparaba con Ramón. Como éste, Apollinaire aparece rodeado de otras imágenes, producto de sus mundos o relacionadas con él por Picasso.



Figs. 380-381. Roman Bonet Sintes (Bon), *Ramón en su torreón*. Sin fecha. Pablo Picasso, *Caricatura de Guillaume Apollinaire como académico*. 1905.

Retornando a Benjamin, la faceta del alemán como coleccionista le llevó a considerar los ejemplares de su biblioteca como "memorias de las ciudades" donde encontró "tantas cosas" y "donde habían estado alojados" estos volúmenes. Sus libros eran, por tanto, objetos privilegiados no sólo reducidos a su uso sino, sobre todo, "objetos contemplativos, estímulos para el ensueño" (Sontag, 2007, p. 129). Le gustaba "encontrar cosas donde nadie estaba buscando", extrayendo de ellas las piezas de la sensibilidad moderna, es decir, "el gusto por la alegoría, efectos de *shock surrealista*, expresiones discontinuas, el sentido de la catástrofe histórica". Él mismo afirmó: "Estas piedras fueron el pan de mi imaginación". De entre estas cosas, eran las de pequeño tamaño sus favoritas: "los juguetes viejos, las estampillas de correos, las tarjetas postales" eran como "miniaturizaciones de la realidad", como "el mundo dentro de un globo de cristal, en el que cae la nieve cuando se le sacude". Su escritura era en sí microscópica, porque, según él, miniaturizar era sinónimo de ocultar. Benjamin defendía la creación moderna de obras complejas, difíciles de desentrañar, al afirmar: "La ambigüedad desplaza a la autenticidad de todas las cosas" (Sontag, 2007, p. 131). El autor de la modernidad es creador de alegorías, que no son sino procesos de extracción de significados procedentes de lo "petrificado y lo insignificante". Benjamin analiza micrológicamente las cosas porque observa el propio mundo convertido en cosa y, como creador, comprende la miniaturización como recurso de la fantasía. De la misma forma, el despacho de Ramón representa un cubo donde es posible encontrar diferentes "tesoros" de la historia capaces de conectar con el mundo pasado y presente. Algunos de ellos, los más importantes, fueron trasladados por el creador a los diferentes despachos que ocupó a lo largo de su vida, otorgándoles el valor de ruinas supervivientes de una modernidad en constante evolución. A su vez, Gómez de la Serna transportó diferentes selecciones de estos objetos dentro de una maleta durante sus viajes como conferenciante. La idea de ilustrar sus discursos con objetos físicos es a la vez reflejo de la presencia que estos elementos tuvieron en su obra literaria. En este sentido, su "maleta conferencia" bien podría equipararse a la caja del

cuento de Goethe o a la caja maleta o *boîte en valise* de Duchamp, museo portátil con las reproducciones a pequeño tamaño de sus obras más significativas. Como Benjamin, en los objetos coleccionados por Ramón se verán contenidos sus paseos y viajes, al ser adquiridos en las tiendas de anticuarios de París, Nápoles, Lisboa pero, sobre todo, del Rastro madrileño. Éste último puede considerarse como el espacio fragmentario español por antonomasia, lo que empujó a Gómez de la Serna a visitarlo frecuentemente. En sus paseos, recorrió y analizó cada uno de los fragmentos constitutivos de este lugar, tamizándolos por su personalidad a través de un original recuento, extrayendo una interpretación oculta y reveladora de cada uno. De esta caótica enumeración, esta acumulación objetual, dio cuenta en su libro *El Rastro* en 1913, con el que representaría un procedimiento propio de la modernidad, adelantándose a otras innovaciones literarias propias del dadaísmo o del surrealismo. En el libro, Ramón puso en práctica este análisis por sistema que lleva a cabo en su literatura sobre las cosas que conforman la realidad. Éstas, no entienden de categorías ni de jerarquías, situándose a la misma altura. Este estado caótico y anárquico en el orden de los objetos, propio de la modernidad, hace equivalentes a las cosas descritas y atesoradas literariamente por Ramón con aquellos objetos atesorados y registrados por Benjamin en su obra. En su biblioteca, las grandes obras "estaban colocadas de forma extraña junto a los escritos raros y las mayores excentricidades", al igual que sus objetos literarios. Su estrategia como creador pasaba por mezclar con los objetos de "valor" –considerados así por la cultura– aquellos "tesoros" presentes en elementos efímeros, desacreditados y olvidados (Sontag, 2007, p. 130). Este proceder surrealista ramoniano le hizo anticiparse catorce años anterior a la *Nadja*, pudiéndose encontrar una clara relación entre los paseos por *El Rastro* y los del Mercado de pulgas parisino transitado por André Bretón. Allí, el francés abrió su mundo a las "extrañas y sorprendentes operaciones del azar objetivo", sintiendo la llamada de objetos aparentemente inservibles, de los que no importaba tanto su "origen" como su "destino final" (Krauss, 2002, p. 59).

De la selección de micromundos con los que Ramón decidió decorar su despacho, cabe destacar algunos de ellos agrupados en tipologías por su relación con determinados elementos de vanguardia. La primera de estas categorías puede ser la apropiación y redefinición de objetos para otorgarles un nuevo sentido. Como ya habían hecho creadores como Picasso con su *collages* o Duchamp con sus *ready-made*, Ramón utiliza elementos ya existentes para transformarlos e incorporarlos a su imaginario. Es el caso de su *tarro de ideas*, un bote relleno de recortes de papeles escritos del que decía extraer las ideas para sus discursos (Bonet, 2002, p. 380). Este objeto es el ejemplo perfecto de cómo los objetos del despacho servían a Ramón de inspiración para su creación. Otro ejemplo es su pareja de "guantes enamorados y pianísticos" que parecen aferrarse uno sobre otro, posados sobre el instrumento, en un acto de amor; o una farola callejera que adaptó al nuevo espacio del despacho con el fin de utilizarla para leer el periódico y ver bajo su luz "de otra manera más plástica y más real las noticias del mundo" (Gómez de la Serna, 1948, p. 341); o bien el conjunto de mil bolas de cristal que conforman una constelación lumínica colgadas del techo, que hace las veces de cielo; estrellas artificiales dignas de la nueva poética –la cual, desde Marinetti, aleja a la Naturaleza de toda asociación romántica–, capaces de reproducir y aumentar el espacio "por como lo repiten, sumándose todas las visiones

en una visión mayor" (Gómez de la Serna, 1948, p. 230); o el espejo que, cortado y biselado de una forma especial, refleja las cosas con una apariencia cubista¹⁷⁹.



Figs. 382-389. Anónimo, *La muerta viva*. Sin fecha. Ramón Gómez de la Serna, *Apunte sobre cómo se han de caracterizar los personajes de "Los medios seres"*. 1929. Anónimo, Ramón Gómez de la Serna caracterizado para su conferencia *Medio ser*. 1933. Anónimo, *Retrato de Ramón Gómez de la Serna*. 1922. Anónimo, *Retrato de Marcel Duchamp*. 1917. Ramón Gómez de la Serna, *Retrato triple de Luisa Sofovich*. 1937. Max Ernst, *Castor and Pollution*. 1923. Philippe de Champaigne, *Retrato triple del Cardenal Richelieu*. 1642.

Como segunda clasificación, puede establecerse el empleo de imágenes dobles y simultáneas, de influencia cubista. Ramón se vale de este recurso para interpretar literariamente la realidad desde un punto de vista innovador. Así, por ejemplo, cabe destacar el cuadro de "La muerta viva", que perteneció al Duque de Rivas y cuya temática era exponente del vanitas romántico tan admirado por Ramón (Fig. 382); en él, "una mujer de tamaño natural aparece hermosa y orgullosa por un lado y desollada y descarnada por otro"¹⁸⁰. Esta forma de mostrar dos aspectos de una misma figura a la vez, simultáneamente, pone a su vez de manifiesto las licencias pictóricas de creadores avanzados a su tiempo que, con la excusa de tomar un asunto recurrente de tipo moral, representan una realidad desde un punto de vista innovador,

¹⁷⁹ Ramón afirmó ser el inventor del "espejo picassiano": "Doy el plano, me lo recortan y luego me lo biselan. El sol de la tarde ataca los biseles y toda la habitación se llena de reflejos con los bellos colores del espectro... Monedas últimas de color que me envía el sol..." (Gómez de la Serna, 1948, p. 492).

¹⁸⁰ Con este cuadro, Ramón pretende dar "reposo y cura" a "todo lo pintoresco y atronador" que había en su despacho, dando consistencia a aquel "decorado" volviéndolo a la realidad, con aquel "pavoroso contraste entre la vida y al muerte" (Gómez de la Serna, 1948, p. 336).

precediendo a la vanguardia. En este sentido, cabe citar otra obra similar muy anterior: *La Muerte y el Caballero* de Pedro de Camprobín, de 1650. No sería extraño asociar este tipo de recreaciones "dobles" con la creación, por parte de Ramón, de personajes teatrales como los aparecidos en su obra *Los medios seres*, cuya apariencia cubista les representa pintados y vestidos de negro por la mitad. Su estado interior –la eterna búsqueda de la otra mitad que les complementara– queda exteriorizado polícromamente, de forma vanguardista (Fig. 383). El propio Ramón daría un conferencia pintado a la mitad de negro (Fig. 384). Representaciones simultáneas de este tipo llevan también a los retratos multiplicados, tan propios de la modernidad, y que el propio Ramón también cultivó. En 1922, con motivo de la publicación de cinco libros del autor, aparece publicada en la revista *Buen humor* una fotografía trucada en la que Ramón figura repetido cinco veces, como si se tratase en realidad de cinco figuras sentadas en torno a una mesa (Fig. 385). Dicha instantánea recuerda a otro retrato múltiple realizado en un estudio fotográfico de Broadway en 1917 y en el que Marcel Duchamp aparece también sentado en torno a una mesa y repetido el mismo número de veces (Fig. 386).

En su faceta como pintor, también Ramón contribuyó a dicho tipo de representación, realizando en 1937 un retrato triple de su mujer Luisa Sofovich (Fig. 387). Esta obra puede equipararse a otras de la vanguardia europea, como *Cástor and Pollution* de Max Ernst (Fig. 388). Incluso, tres siglos atrás, pueden encontrarse ejemplos de este tipo de curiosa composición, como el triple retrato del Cardenal Richelieu realizado por *Philippe de Champaigne* en 1640 (Fig. 389). Su carácter innovador se explica en su función: servir como modelo para un busto escultórico, para el cual se precisaban res puntos de vista del modelo para lograr el bulto redondo.



Figs. 390-391. Anónimo, Muñeca de cera de Ramón Gómez de la Serna, en su despacho. Sin fecha. Ramón Gómez de la Serna, Collage "portátil" en biombo. Sin fecha.

Como tercera categorización, puede establecerse la presencia del maniquí como elemento propio de la modernidad y dotado de diferentes significados por el nuevo arte. Ramón poseía un maniquí de mujer de tamaño natural que había adquirido en París, vestido a la moda y situado en el sofá de su despacho (Fig. 390). Como otros creadores del s. XX, sentiría atracción por este tipo de figuras suplantadoras de presencias vivas; no obstante, en lugar de buscar el factor siniestro en la sensación de extrañeza que provocan estas figuras. Además del maniquí, Ramón poseía otros

objetos imitadores de formas vivas de origen romántico, como una figura de cera o un autómatas o "pajarito mecánico" que también adquiriría en París, el cual "cantaba la carmañola en su jaula de oro" y al que le ponía entre los barrotes "en vez de un terrón de azúcar una pastilla de aspirina" (Gómez de la Serna, 1948, p. 343).

El interés por la ciencia y sus nuevos métodos de estudio de los seres vivos, su naturaleza física y funcionamiento fisiológico, tan de moda en el ámbito de la vanguardia, queda reflejado en diferentes posesiones de Ramón, como una tabla de gabinete de anatomía o un ojo de madera desmontable de gabinete anatómico, definido por el propio creador como "el ojo que lo veía todo" (Bonet, 2002, p. 381).

Por último, la acumulación de imágenes propia de la modernidad y su particular interpretación por parte de creadores como Benjamin o Warburg, encontraría su respuesta en las paredes, puertas y contraventanas que Ramón fue tapizando de su despacho; imágenes recortadas que, unidas entre sí, generaban un inmenso panorama visual, una representación icónica de la historia del mundo¹⁸¹. Para su realización, empleó imágenes de libros y revistas, haciendo uso de dos de las técnicas inventadas por la vanguardia: el *collage* y el fotomontaje (Fig. 391). Además, era consciente de que algunas de estas imágenes, por proximidad, acababan asociándose de una manera delirante, del mismo modo que el surrealismo tejía sus relaciones fortuitas¹⁸². Esta insólita creación tiene además como característica esencial su condición portátil, pues parte de los muebles que poseía también quedaron forrados por estas imágenes. De este modo, homenajeaba a su admirado Baudelaire y a su definición de modernidad, transitoria, fugitiva y contingente. Del mismo modo que con su literatura, la modernidad se encontraba presente en pedazos de realidad, mostradas en el espacio de su habitación. Esta atmósfera, generaría un espacio para la creación suficientemente sugestivo como para que Ramón pudiera encerrarse en él durante largas jornadas diarias que abarcaban el tiempo diurno e incluso nocturno. El despacho se convertía en una especie de torre de marfil para el escritor, que precisaba aislarse del mundo para dar rienda suelta a su creación. Esta faceta de Ramón contrasta con la otra social como tertuliano y divulgador de la vanguardia¹⁸³, explicando su forja como creador a través de sí mismo, de su soledad introspectiva.

¹⁸¹ Ramón sólo dejó en su despacho "un hueco secreto sin cubrir", pues tenía "la íntima superstición" de que, de llenarlo todo, moriría (Gómez de la Serna, 1948, p. 635).

¹⁸² Ramón lo interpreta así: "Sólo a veces se crean remolinos que preside el azar, y unas piernas con medias de seda parecen pertenecer a un grupo de señores con sombrero de copa. No negaré que al pegar mis recortes procuré, a veces, corregir la belleza de una cosa o su presuntuosidad, colocando a su lado otra cosa grotesca o fea, peor, en general, la suerte ha ido creando los contrastes. Las ilustraciones agrandan la vida y traen recuerdos que de otra manera hubieran estado muertos o encerrados entre las hojas de los libros" (Gómez de la Serna, 1948, p. 495).

¹⁸³ La actividad diaria de Ramón consistía en levantarse a las dos de la tarde, comer, dar un breve paseo y ponerse a trabajar hasta las nueve de la noche; siendo miércoles o viernes, acudía a la tertulia de Ortega y Gasset. A las diez y media cenaba en el Pombo y allí escribía hasta pasada la media noche. Después, regresaba al Torreón para continuar escribiendo hasta las cinco y media o las seis de la mañana, excepto los sábados, reservados para la Sagrada Cripta de Pombo. Este ritmo de trabajo resultaba de una mezcla de vocación, talento, vitalidad y ascetismo (Gómez de la Serna, 1963, p. 146).

5.2. El humorismo y la metáfora, elementos definidores de un lenguaje propio de vanguardia

En el ramonismo pueden encontrarse rasgos fragmentarios coincidentes en estilo con la vanguardia, inspirados en unos casos por ella o nacidos de la propia originalidad de Ramón como autor¹⁸⁴: la capacidad subversiva, el arbitrario informalismo, la realidad artística como forma autónoma de realidad, la utilización de otras vías que la inteligencia discursiva y lógica para la creación artística, la dinamicidad expresivista o la instantaneidad espontánea.

Todos estos factores presentarán un nuevo mundo, creado por el autor a partir de su subjetiva percepción de la realidad, analizándola desde diferentes ángulos y perspectivas, ahondando en lo invisible y en lo oculto. Su inmensidad y caos será abarcado no mediante lo abstracto o genérico, sino a través de lo concreto, lo actual y lo cotidiano, es decir, a través de esa parte del mundo cercana y limitada a la que tendrá acceso Ramón. En este contexto familiar, los objetos tendrán un papel decisivo, pues será lo más accesible y directo de describir, la parte más esencial a la que dejar reducida esa realidad. En este trabajo minucioso, mirando con lupa cada uno de uno de los átomos del mundo y estableciendo múltiples conexiones entre ellos, Ramón utilizará un tratamiento alejado de todo naturalismo, rechazando la manera tradicional de escritura y apostando por un antirrealismo propio de la vanguardia. En ese proceso de deformación de la realidad, habrá una destrucción –se despojará a los objetos analizados de la parafernalia caduca con la que la tradición literaria los habrá revestido– y una construcción –tras su depuración, los objetos se mostrarán con una apariencia nueva–. Para definir el nuevo aspecto de estos objetos, Ramón se valdrá de dos herramientas: por un lado, la metáfora, la cual había sido precisamente empleada por la vanguardia para conformar la nueva estética de la realidad representada. La segunda herramienta con la que dislocar esa realidad será el humorismo, también presente en la vanguardia. Mediante la extracción de estos dos fragmentos constructores del nuevo arte europeo, Ramón libera a los objetos de toda forma antigua e intención trascendente. Al despojar de gravedad a las cosas analizadas, Ramón las volvía alegres y optimistas, además de caóticas y desordenadas, salvándolas así de ese mundo ordenado artificialmente¹⁸⁵. Metáfora y humor fue precisamente la combinación perfecta para que el creador español inventase entre 1910 y 1912 –es decir, a lo largo del desarrollo de su ramonismo– un género literario que con el tiempo se convirtió en su creación más reconocida: la "greguería". Hasta entonces, el autor sentía que su obra sólo había conseguido aproximarse al ideal de estilo innovador que buscaba; con este nuevo hallazgo, sería capaz de terminar de perfilar su personalidad literaria, invadiendo con él otros géneros como el aforismo, el haiku japonés o la kasida morisca, trastocándolos por completo.

¹⁸⁴ El estilo autodidacta del "ramonismo" provenía, según Francisco Ayala, "no de programas de escuela, que al fin presentan un propósito mentalmente elaborado, sino de honduras casi viscerales. Traía una manera nueva de ver las cosas, una óptica a través de la cual la realidad se revelaba bajo aspectos insospechados antes y que, sin embargo, apenas descubiertos por él se imponen como pura e irrefrenable evidencia [...]. Para llegar a expresar esa visión de las cosas que le era peculiar tuvo que desprenderse y se desprendió pronto de todas las construcciones intelectuales recibidas (...) El ropaje de las ideas no le servía, más bien le estorbaría para ver los objetos de la realidad con una mirada absolutamente pura, inocente" (Ayala, 2006, p. 107).

¹⁸⁵ El propio autor afirma en *Ismos*: "El arte contemporáneo se ha dado cuenta de que, para variar las formas, llega un momento en que no hay otro remedio que desvariar, que cambiarlas radicalmente, que evocarlas desde parecidos lejanísimos" (Gómez de la Serna, 1968, p. 206).

La greguería vino a revelar aspectos secretos de la realidad ocultos al pensamiento lógico y pertenecientes al campo del subconsciente y de la intuición¹⁸⁶. Valiéndose de la síntesis poética pero sin llegar a ser un poema, puede definirse como un nuevo modo de prosa capaz de fragmentar la realidad en pequeños trozos con una gran capacidad de sugestión. En este sentido, la importancia que Ramón da a la relación entre arte y literatura es indudable, pues sus textos poseen un claro lenguaje iconográfico, capaz de proyectar visualmente el texto escrito e incluso de traducir imágenes plásticas a modo de calligramas (Gómez de la Serna, 1963, pp. 121-126). El propio creador español, en su pionerismo, se adelantaría a éstos publicando sus imágenes literarias cuatro años antes que Apollinaire las suyas. Esta interrelación entre imagen literaria y visual llegó incluso a incluir la propia fotografía como lenguaje gráfico, pues el propio Ramón realizaría una serie de instantáneas a que posteriormente ilustró con comentarios literarios (Cózar, 1991, p. 405). La importancia que este nuevo género tuvo en la formación del estilo vanguardista de los jóvenes creadores españoles de la época sería incalculable (Crispin y Buckley, 1973, p. 12).

5.3. Ramón y la visibilización de su ramonismo: las actividades de Pombo, las acciones performáticas y las conferencias

Ramón, en su doble faceta de divulgador del nuevo arte europeo y creador del suyo propio, precisó de dos lugares clave para su labor: el citado café Pombo y su despacho. Este último lo convertiría en su lugar de experimentación personal, manipulando los fragmentos de vanguardia que conoció en Europa y a través de aquellas tertulias en Pombo para dar lugar a nuevos fragmentos de modernidad. Estos, a su vez, los daría a conocer en los ámbitos culturales de su país y en los extranjeros, cerrando con ello un círculo de retroalimentación creativo indispensable para el progreso de la propia vanguardia. En cuanto al desarrollo de su propia vanguardia —el ramonismo—, Ramón llevó a cabo otra serie de invenciones las cuales tendrían lugar más allá de la literatura. Él mismo se encargó de dotar a las propias tertulias pombianas de un carácter literario y artístico, convirtiéndolas en auténticas obras de arte. En ellas, Ramón propuso, además de las tertulias de tipo ordinario, otras originales actividades inspiradas en vanguardias como la futurista o dadaísta (Fig. 392), cuyos integrantes buscarían mostrarse públicamente con el fin de hacer más visibles sus propuestas. La vanguardia dejará atrás un arte en el que los creadores se escudaban tras sus obras y daría lugar a un nuevo concepto en el que el autor se convertía también en actor, llegando hasta el público mediante acciones rompedoras con el fin de captar su atención y lograr una mayor repercusión social. Ramón buscó esa visibilidad, esa participación activa en la vida cultural con el fin de revitalizarla. Así organizaría, por ejemplo, banquetes en torno a una temática, como la del romanticismo, en homenaje a la etapa citada y en la que sus participantes se disfrazaron de época (Fig. 393); o aquella otra que tuvo como escenario un vagón; también fue célebre la organizada en honor de *Don Nadie*, para el que se reservó una silla vacía. Según Ramón, este personaje inventado podía ser interpretado por todas

¹⁸⁶ Ramón la define como "fatales exclamaciones de las cosas y del alma al tropezar entre sí por pura casualidad" (Gómez de la Serna, 1958, p. 17).

aquellas autoridades que se considerasen *Don Alguien*. Por orden de jerarquía, irían primero a los políticos, después los académicos y después los sacerdotes.



Figs. 392-400. Anónimo, Banquete futurista celebrado en Túnez. 1931. Alfonso Sánchez, *Banquete de fisonomías y tipos de época*. 1923. André Breton, Yves Tanguy, Marcel Duhamel y Max Morise, *Cadáver exquisito*. 1926. Ramón María del Valle-Inclán, *Cerdo ciego*. Sin fecha. Anónimo, Dibujo de un Concurso de palabras gráficas celebrado en Pombo. Sin fecha. Anónimo, *Graffiti* hecho sobre uno de los mármoles de las mesas de Pombo. Sin fecha. Anónimo, Hugo Ball leyendo *Karawane* en el Cabaret Voltaire. 1916. Luis R. Marín, *Ramón Gómez de la Serna en el Circo Price*. 1923. Anónimo, Ramón Gómez de la Serna tras desnudar a Carlos V. 1921.

Cada una de estas reuniones quedaron convertidas por Ramón en auténticas obras de arte, cuyo carácter único se encargó de registrar minuciosamente. Mediante esta anotación a modo testimonial, Ramón refleja literariamente el ambiente de estas reuniones desde su inicio hasta su final, describiendo a cada uno de los compañeros que allí se citaban e incluyendo objetos, dibujos, juegos, conversaciones, maneras, símbolos y ritos de la tertulia. Algunos de estos juegos de creación colectiva coinciden con elementos presentes en vanguardias todavía por legar, como el surrealismo, lo que las vuelve claramente visionarias. Estas actividades, catalogadas por Ramón como "entretenimientos" (Bonet, 2002, p. 26), se concibieron tratando de sustituir los clásicos juegos de cartas, acompañándoles además una intencionalidad

creadora al tratar de provocar con ellos el azar pintoresco¹⁸⁷. Entre estas actividades, cabe destacar las siguientes: el *Mosaico*, que funciona como antecedente de la escritura automática o de los cadáveres exquisitos (Fig. 394), juegos propuestos posteriormente por los surrealistas; el término mosaico se explicará precisamente por su construcción heterogénea, hecha de diferentes fragmentos procedentes de diversos orígenes que generarán, a modo de teselas, una imagen final sorprendente. Por otro lado, los *Diálogos triviales* eran transcripciones de las conversaciones mantenidas a lo largo de las tertulias por sus asistentes. Con los *Concursos de palabras expresivas* se buscaba escribir palabras capaces de incluir en su grafología su significación gráfica, aproximándose a las imágenes que representaban (Fig. 395); Las *Tertulias grafitadas* en las mesas de café, que recuerdan a determinados lenguajes del grafitti actual (Fig. 396); las *Kleksografías o arte de los borrones de tinta*, que no son sino intentos por dar sentido a las manchas de tinta caídas por azar sobre un papel, modificándolas a posteriori con el fin de organizarlas y convertirlas en figuras pintorescas, haciendo de la casualidad un arte. Este juego puede remitir al posterior método proyectivo de psicodiagnóstico creado por Hermann Rorschach a partir de 1921; finalmente, *El cerdo ciego*, donde cada tertuliano dibuja dicho animal con los ojos vendados y sin levantar el lapicero del papel (Fig. 397). A partir de la figura resultante, se analiza la identidad estética, psicológica o moral de su autor (Molina, 2008).

El carácter público que Ramón dió a su personalidad creativa le llevó, a lo largo de su vida, a la realización de una serie de acciones a título individual con las que se le puede llegar a situar incluso en el ámbito de los *prehappenings*, situándose al lado de creadores como Filippo Tommaso Marinetti o Hugo Ball (Fig. 392 y 398). Sus dos primeras acciones performativas tuvieron lugar en el marco del Museo del Prado durante el verano de 1921. Con ellas, buscó invadir con nocturnidad y alevosía el terreno sagrado de arte del pasado, interactuando con él y desacralizándolo al dotarle de un mensaje renovado y moderno, acorde con el ramonismo. La primera de estas intervenciones tuvo como protagonista a la estatua de bronce de *Carlos V dominando el furor*, realizada por el escultor León Leoni (Fig. 400). Su propósito, pensado como una especie de fechoría, era desnudarla para que, a la mañana siguiente, el público la descubriera, no encontrando ya al gran Emperador, sino a un pugilato victorioso junto al cuerpo de su víctima, el soldado desnudo abatido a sus pies¹⁸⁸. Su segunda acción la denominó *Visita nocturna en el Museo del Prado con un farol*; Ramón afirmaba que las obras del museo tomaban un nuevo cariz y se comprendían mejor con la luz móvil y tenebrista del farol de aceite. Así, la melena del *Cristo crucificado* de Velázquez se volvía atosigante y la *Magdalena penitente* de Pedro de Mena se aparecía como una mujer en pleno deliquio, vestida sólo con el largo camisón de dormir (Gómez de la Serna, 1948, pp. 322-328). Fue en el sótano del museo donde Ramón encontró las "tripas" del Prado, las "salas del tesoro secreto" donde asistir a las "pruebas más extrañas de la pintura, el submundo, algo como la cripta del panteón del arte" (Gómez de la Serna, 1977, p. 42). Los fragmentos de la historia del arte acumulados como ruinas o restos en descomposición, condenados al ostracismo, como diría Benjamin.

¹⁸⁷ Ramón creó estas acciones para "desviar el aburrimiento" y "utilizarlo de cualquier modo": "así como hay que quemar grasas, hay que quemar el aburrimiento de la vida" (Gómez de la Serna, 1999, p. 297).

¹⁸⁸ Ramón pudo llevar a cabo esta intervención gracias a que la armadura de la escultura podía desmontarse. A pesar de ello, el escritor lamentaba no poder despojar de su túnica también al resto de estatuas (Gómez de la Serna, 1948, p. 320-322).

Al igual que las obras de arte de otros tiempos, Ramón también fue considerado un despojo por parte de la sociedad, un "muerto civil"¹⁸⁹. Ello se debió a su personalidad, la cual le volvía ajeno a toda convención. Esta marginación a la que le condenaba el público convencional le sirvió como arma de defensa, atacando a través de la irreverencia. Su lenguaje ramoniano de vanguardia, fórmula compuesta por los elementos del humor y la metáfora, le sirvió para realizar una serie de acciones que pueden considerarse como el mejor ejemplo de su factor performático: las conferencias. Éstas, no sólo eran parodias de sí mismo, sino de los oradores clásicos, que pasaban por serios y resultaban "insoportables". Procediendo de idéntica forma que con el lenguaje literario, Ramón busca acabar con la artificiosa solemnidad y con el lenguaje carente de contenido presente en los discursos públicos, lo que representaría un nuevo ataque a la tradición por parte de la modernidad. Para su primera conferencia, en 1923, Ramón escogió como asunto y escenario la pista de un circo, concretamente la del Gran Circo Americano de Madrid. Ésta no fue la primera incursión del escritor con el ámbito circense, pues en 1917 escribió *El circo*; siguiendo los pasos de la vanguardia, Ramón encontró en el este tipo de espectáculo el marco perfecto donde condensar todos los elementos del nuevo arte: la ruptura con lo cotidiano para dar lugar a lo mágico, la creación de una atmósfera emocionante a través de lo lúdico, la mezcla de lo trágico y lo cómico o la posibilidad de hacer dialogar en un mismo espacio las diferentes disciplinas artísticas (Rivas Bonillo, 2012, p. 510). A su vez, el circo se presentaba como lugar idóneo donde llevar a cabo sus conferencias nada convencionales. De hecho, el escritor explotaría el carácter performático de su oratoria escogiendo como estrado un trapecio elevado sobre la pista, desde el que leería sentado su conferencia escrita en un rollo de papel (Fig. 399). Cinco años después, tras el progresivo ascenso de su fama, el festival del *Cirque d'Hiver* de París le rindió un homenaje con motivo de la traducción de su citado libro. El autor, que comenzó firmando ejemplares y autógrafos con una pluma gigante, acabaría formando parte del espectáculo encaramándose al lomo de un elefante para, desde allí, dar su discurso sobre el circo (Gómez de la Serna, 1963, p. 155).

Como actor o intérprete de sus propios textos, Ramón da un paso más dotando de una mayor teatralización a sus *performances* al introducir factores imprevistos a lo largo de ellas. Por ejemplo, durante otra de sus conferencias más destacadas, provocaría un fallo eléctrico que parecería accidental, viéndose obligado a continuar la conferencia bajo la luz de una vela que sólo él sabía que estaba confeccionada de confitura. Al regresar la luz eléctrica, el autor se comería la vela ante la estupefacción del público. Posteriormente, creó un género especial denominado como "Conferencia maleta" durante su viaje a Buenos Aires en el verano de 1931. Mezcla de sorpresa, poesía y humor, tiene como protagonista una maleta de la cual Ramón extraía objetos de lo más variopintos sobre los que improvisaba, renovándolos con cada nueva presentación. En algunos casos llegó a destruir a golpe de martillo

¹⁸⁹ El nuevo formato de conferencia ramoniana busca oponer, "contra la mentira de la conferencia", la "conferencia que nace del alma como una creación espontánea [...] (A través de ella) descompongo la seriedad y tiesuras de los otros- sus chaquets y sus levitas [...] ¡Lo necesitada que está la vida de nuevas experiencias e intentos, de tocar nuevos cielos, de abrir nuevas cajas de sorpresas! Hay que predisponerse a los contrastes más bravos y que la vida literaria tenga un valor espectacular, haciendo que alcance la metáfora combinaciones siderales" (Gómez de la Serna, 1948, pp. 382-384).

algunos de ellos, al considerarlos como "cursis"¹⁹⁰. Éstas y otras conferencias memorables¹⁹¹ fueron poco a poco calando en un público que, tanto para bien como para mal, nunca se mostró indiferente.

Mediante sus intervenciones artísticas, Ramón había conseguido hacer famoso su ramonismo y, con él, convertirse en uno de los principales portadores de la vanguardia en España renovando activamente el panorama cultural español a lo largo de las tres primeras décadas del s. XX.

6. El ultraísmo: construcción híbrida a partir de fragmentos de vanguardia europeos

Ramón había hecho de su ramonismo el primer intento por asimilar los fragmentos de la vanguardia europea e intentar generar con ellos un arte nuevo genuinamente español. La tertulia de la Sagrada Cripta de Pombo representó, en aquella primera década del s. XX, el mejor ámbito para la difusión del nuevo arte de vanguardia. Los creadores allegados a Ramón tuvieron la oportunidad de acudir a ella y formarse en las nuevas tendencias. Entre ellos, destaca la figura de Rafael Cansinos Assens, que sería tal vez el intelectual más concienciado de la importancia del mensaje que el creador de las greguerías trataba de dar a conocer. No obstante, Cansinos llegó a la conclusión de que el ramonismo no sería suficiente para lograr una creación generalizada de vanguardia en España. Ramón, "deslumbrante consecuencia" de aquel "presente", creó su vanguardia a título individual, pero ésta nacía y moría con él, pues su volumen "ocultaba el horizonte". imposibilitando seguir su camino. No obstante, "a su paso quedaba el campo desbrozado de toda superflua pesadez, florecido de sus demostraciones poéticas". Su genio "salpicaba por todas partes misterios intuídos" que "se desarrollaban como teoremas" (Chacel, 1980, p. 10). Hacía falta una vanguardia concebida y formada por diferentes creadores, a imagen de las europeas, que sirviera de continuación a las propuestas presentes en la vanguardia del ramonismo. Con esta intención, Cansinos animaría a Ramón a liderar una vanguardia donde los integrantes de Pombo tuvieran cabida, pero éste rechazó el ofrecimiento, prefiriendo la independencia de cada creador antes que su dependencia a un grupo¹⁹². Cansinos no se dio por vencido y, abandonando Pombo, fundó su

¹⁹⁰ Ramón realizó la crónica de estas conferencias enumerando algunos de los recursos empleados: "Bolas lucientes de pasamanos de escalera; bolas de mi brillante techo; una estrella de mar disecada; soldados de un juego de bolos; una guitarra a la que quitaba la madera de su frontis y aparecía con un corazón colgante, tripajos, el rayado de las costillas y la dorsal al fondo; peones de música; una cabeza frenológica sobre cuyos casilleros numerados ponía la peluca blanca de la experiencia; la siringa del afilador; una cabeza de pim-pam-pum con algo de buzón de los niños; un plumero amarillo; un despertador; un candelabro de velas ante el que surgía Gerardo de Nerval; los anillos del diablo, que compré en Berlín; un llamador; pisapapeles; pájaros cantores; una esponja; muñecas rusas de esas de las que se saca mucha familia, etc, etc" (Gómez de la Serna, 1948, p. 551)

¹⁹¹ De otras conferencias memorables dio cuenta Ramón: "Hablé sobre el toreo vestido con traje de luces, hablé en primera persona como Napoleón vestido de Napoleón, de Goya vestido de su época y del Greco con ferruero y gola, frente a una reproducción que mandé hacer de 'El caballero de la mano en el pecho', y que mediante un artificio distendía el brazo después de tenerlo en cabestrillo durante siglos, y sobre los Medios Seres vestido de medio ser, para lo que mandé teñir medio traje príncipe de Gales y me embadurné media cara" (Gómez de la Serna, 1948, p. 561).

¹⁹² Cansinos invitó a Ramón a liderar un nuevo movimiento: "¿Por qué no organiza usted algo para el nuevo tiempo que empieza? ¿Por qué no nos lleva usted, milicia valerosa, fervoroso apostolado, a alguna cumbre, a algún llano? ¿Seguiremos en la "sagrada cripta" todavía?" La respuesta de Ramón fue ésta:

propia tertulia en el café Colonial. En este contexto surgiría, tras la I Guerra Mundial, esa necesidad marinettiana por parte de los jóvenes creadores españoles de acabar con los viejos valores culturales para dar lugar a una estética renovada. Inspirados por Ramón aunque ya separados de él, gritarían "¡Ultra! ¡Guerra a lo viejo!"¹⁹³, formando la que pasa a considerarse como la primera vanguardia española de carácter grupal: el ultraísmo. Al igual que los de Marinetti y Ramón, el nuevo movimiento sería originalmente de tipo literario debido a que sus integrantes eran en su mayoría escritores, aunque posteriormente acabará dialogando con otras disciplinas artísticas¹⁹⁴. Esta nueva vanguardia, buscaría una serie de puntos en común con el conjunto de las conformadas en Europa, que pueden resumirse en tres principales: en primer lugar y como ha quedado dicho, la configuración de un movimiento de vanguardia grupal y no particular; en segundo lugar, la creación de un movimiento de vanguardia alejado de toda tradición española, conformándose para ello de diferentes elementos de vanguardia europeos presentes en el creacionismo, el cubismo o el futurismo, y dialogando con otros ámbitos como el plástico o el musical. Ello generaría una vanguardia híbrida compuesta de fragmentos pertenecientes al nuevo arte europeo: la búsqueda de una poética de gran plasticidad y liberada de condicionantes gramaticales, la multiplicación de imágenes presentes en la realidad y concentradas a través del *simultaneísmo*, el uso de elementos referentes de la modernidad como la guerra, las grandes ciudades, los nuevos medios de transporte, la juventud y el deporte, el cine, el baile y música nuevos, etc. En tercer lugar, la búsqueda de una visibilidad como grupo de vanguardia, mediante la publicación del manifiesto ultraísta, la creación de diferentes revistas, los actos públicos o las *performances*.

Si bien el fenómeno ultraísta sería equivalente a una "torre de marfil" construida "con los restos del expresionismo, el cubismo, el futurismo, el cubismo, el vibracionismo" y una pizca "de gesticulaciones dadaístas", también su innovadora propuesta fue la primera piedra en el desarrollo de una vanguardia española, además de la "tarjeta de visita" que le permitió entrar en el movimiento vanguardista internacional (Mangini, 2012, pp. 46-47). El ultraísmo romperá con una generación anterior, incomunicada con las formas del nuevo arte europeo. No importaba que la sociedad pareciese no comprender el mensaje de este movimiento. Su original estética había para entonces calado en los jóvenes intelectuales: sus "antenas" se orientaron hacia las nuevas formas de creación. Este era el propósito de los ultraístas: marcar un punto de partida "más en modo alguno un hito final ni una fórmula absorbente" (Torre, 2001, p. 108).

Tras la conformación del nuevo grupo, sus creadores publicarían su propio manifiesto ultraísta en la Prensa de Madrid en enero de 1919¹⁹⁵. No obstante, a diferencia de manifiestos como los de Marinetti o los publicados en el Pombo de

"Como yo sólo me he propuesto consagrar la independencia de cada uno y consagrar el sagrario del local, en vez de valerme de todos, seguí quieto, escéptico, afable" (Gómez de la Serna, 1963, p. 107).

¹⁹³ Xavier Bóveda fue el autor de esta frase, expresada a tenor de unas palabras de Cansinos durante una entrevista publicada en *El Parlamentario* en 1919 (Cansinos Assens, 2009, p. 274).

¹⁹⁴ La intención de estos escritores fue superar el estilo literario imperante en España, representado la Generación del 14; su fórmula era una mezcla de la herencia modernista que Rubén Darío puso de moda en España a finales del s. XIX, y del simbolismo —el cual, en el propio país de creación, Francia, había sido ya superado—, todo ello unido al espíritu regeneracionista de la Generación del 98— que destacó los valores positivos de España tras el pesimismo generado por la pérdida de las últimas colonias.

¹⁹⁵ Entre los firmantes del manifiesto se encuentran Rafael Cansinos, Xavier Bóveda, J. Rivas Panedas, Pedro Garfías, César A. Comet o Guillermo de Torre (Bóveda *et al.*, 1919, p. 11).

Ramón, ese deseo de renovación se manifestó en el manifiesto ultraísta de forma tímida, exenta de una radicalidad capaz de hacer "tabula rasa" o de negar todo lo anterior para partir de cero, de iniciar un "mundo nuevo", como sucedía generalmente con los movimientos de vanguardia. De hecho, existe un respeto hacia lo que se ha hecho hasta el momento, pretendiendo sólo dar "un paso más" hacia la modernidad. Además, sus creadores evitaron cualquier definición concreta del nuevo movimiento.

Aunque posteriormente quedaría atenuada, esta debilidad que el ultraísmo mostró en su primera presentación pública se mantuvo de una u otra forma a lo largo de su existencia: al comienzo, porque su temprana fundación impedía a los ultraístas tener una idea concreta de lo que el su movimiento iba a suponer; durante su desarrollo y conformación, por convertirse en una especie cajón de sastre donde tendrían cabida diferentes corrientes creadoras europeas, lo que lo convertía en una confusión de diferentes ismos que impediría conformar su estilo original¹⁹⁶; y, por último, porque esta confusión derivó en la incapacidad de sus creadores para ponerse de acuerdo y encontrar una unicidad.

Puede decirse, por tanto, que el ultraísmo no llegaría a convertirse en un movimiento original, capaz de aportar un nuevo enfoque dentro del arte, pero que su existencia tuvo que ser necesaria para que llegase el posterior cambio hacia una vanguardia española sólida e independiente de las otras europeas. El ultraísmo acaparó fragmentariamente diversas tendencias sin ser ninguna de ellas, aunque las dio a conocer y ello le otorga su auténtico valor. A pesar de ello, esto le valdría a Ramón para reafirmarse en su posición y considerar a este movimiento como un imitador retardado de lo que estaba sucediendo en Europa, algo que le contrariaba pues él deseaba una vanguardia española y no híbrida de la europea (Gómez de la Serna, 1963, pp. 107-108). Por otro lado, la carencia de unas herramientas ideológicas con las que dotar de contundencia, concreción y entidad suficiente al ultraísmo no sería responsabilidad de los ideólogos ultraístas, sino de su contexto. El atraso cultural español que sufría España afectó incluso a aquellos intelectuales que podían encontrarse más avanzados respecto al resto y que deseaban rescatar a su país del letargo creativo en el que se encontraba sumido, por detrás de los demás países a la cabeza de la vanguardia cultural. Su empresa no era fácil, puesto que aquellos que se encontraban precisamente en la postura conformista de *lo ya conocido* y temerosa de *lo nuevo por venir* miraban recelosos de todo nuevo movimiento, tildando a sus creadores de "extranjerizados"¹⁹⁷ como si esto fuese algo negativo. De hecho, la recurrencia de movimientos y creadores extranjeros había estado presente en la

¹⁹⁶ El texto original del Manifiesto dice así: "Declaramos nuestra voluntad de un arte nuevo que supla la última evolución literaria vigente en las letras españolas. Respetando la obra realizada por las grandes figuras de esa época nos sentimos con anhelos de rebasar la meta alcanzada por ellas y proclamamos la necesidad de un ultraísmo, de un más allá juvenil y liberador. He aquí nuestro lema: ULTRA, dentro del cual cabrán todas las tendencias avanzadas, genéricamente ultraístas que más tarde se definirán y hallarán su diferenciación y matices específicos" (Torre, 2001, p. 74).

¹⁹⁷ Aún siendo un movimiento tolerante con la tradición anterior, el ultraísmo recibió duras críticas de la sociedad, según De Torre: "...nuestra declaración primicial no podía hacerse en un tono más mesurado, y nuestra pretensión elemental de una superación literaria caía perfectamente dentro de los límites previstos de todo intento reformador. ¿Cómo explicarse, pues, toda la ola gregaria de muescas hostiles, comentarios zafios e incomprensivos y parodias ínfimas que suscitó arrebatadamente durante bastante tiempo el Ultraísmo? Para explicárnosla tendríamos que intrincarnos en un estudio de patología social, desentrañar la tradicional oposición del medio, pronunciar duros dicterios contra las mesocracias letradas". De Torre relata su intento por conectar al *ultraísmo* con las otras vanguardias europeas, "desafiando el reproche de quienes le acusaban de 'extranjerizado'" (Torre, 2001, pp. 74-75).

estética modernista previa al ultraísmo e imperante en el panorama cultural español. El creador del modernismo, Rubén Darío, sería de origen sudamericano y, a su vez, habría aprendido a cultivar su estilo en Francia, de donde también provenía el simbolismo, también apreciado en España. Del mismo modo que esta recepción del modernismo y el simbolismo como fragmentos de vanguardia europeos sirvió para construir una nueva identidad estética en la cultura española de finales del s. XIX y principios del XX, el ultraísmo, aún siendo inspirado por creadores españoles, proponía su nueva identidad cultural partiendo del universo estético fragmentario de la vanguardia europea. Los ultraístas no consideraron esta influencia extranjera como algo negativo sino, más bien al contrario, como una forma de alejarse de una temática "típicamente racial", rompiendo con la perpetuación de una "corriente castellana" y apostando por una creación que fuera fruto de "sentimientos universales".

La principal referencia sería el creacionismo de Vicente Huidobro, el cual, como Darío, bebía de fuentes ajenas, como la literatura cubista presente en los *calligrammes* de Apollinaire. A través de las obras de Huidobro que él mismo presentaría en España, los creadores ultraístas comenzaron a empaparse de su estilo —el cual, como ha quedado referido, se inspira en la vanguardia francesa—, tratando de imitarlo. La falta de fuentes con las que localizar el origen y los referentes de este *creacionismo* huidobriano provocó que este grupo de españoles deformara su sentido al interpretarlo para poder crear literatura propia. Como consecuencia, Huidobro definiría el resultado de esta experimentación como una "degeneración del creacionismo" (Torre, 2001, pp. 79). Esta forma de proceder por parte de los ultraístas forma parte de lo que éstos consideraban como su propio movimiento: el resultado de hacer propias "varias de las ideas pertenecientes al ideario estético común de las distintas vanguardias". A partir de esta definición, los ultraístas trataron de definir los elementos, fragmentos o características fundamentales del ultraísmo, el "sumario de las teorías líricas ultraístas" (Fig. 402). De Torre, intenta realizar este recuento en su *Literaturas europeas de vanguardia*, al analizar al ultraísmo como uno de estos movimientos de vanguardia que estaban teniendo lugar en el marco europeo.

La primera de sus piezas o características fue aprendida del ramonismo, que empleaba la metáfora como potenciadora del poder sugestivo de la imagen literaria. Con ella, la estética ultraísta consigue una nueva forma de expresar, mediante la literatura, conceptos insólitos que desafían la comprensión del lector, ampliando sus fronteras imaginativas, el relieve de sus "visiones imaginíferas" (Torre, 2001, p. 98). Realidades aparentemente distanciadas —e incluso opuestas— quedan hermanadas gracias a este recurso, encontrándose nexos entre lo concreto y abstracto, lo real y lo imaginado¹⁹⁸. La siguiente pieza se encontrará inspirada en el cubismo literario, el cual se inspira a su vez en el cubismo pictórico: despojar a la poesía de todo lo accesorio, reduciéndola a su esencia, a sus elementos fundamentales, "puros e imperecederos". Con ello, se desplaza el motivo para dar preferencia a los "puros elementos plásticos de la pintura". Además, multiplica la

¹⁹⁸ Jorge Luis Borges supo "sintetizar los principios ultraicos" en uno de sus textos teóricos: "Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia. Los poemas ultraístas constan, pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendia una visión inédita de algún fragmento de la vida" (Torre, 2001, p. 87).

diferentes escenarios para el baile y la música moderna como el jazz²⁰¹ o el cabaret, la vitalidad juvenil representada por el deporte²⁰², la atmósfera frenética y vertiginosa, las grandes urbes, los nuevos medios de transporte como el tranvía o el tren²⁰³, la imagen del mar representada en los barcos y los marineros²⁰⁴, la invención del cinematógrafo²⁰⁵, la multiplicidad de imágenes presente en la realidad²⁰⁶ o su abstracción o síntesis geométrica²⁰⁷, el humorismo²⁰⁸ o la influencia del dadaísmo²⁰⁹.

Poco a poco, mediante el conocimiento de las vanguardias, los creadores ultraístas comprendieron la dificultad de difusión de las nuevas ideas, aún en las sociedades culturalmente más avanzadas. ¿Qué hacer entonces en España, donde todas estas vanguardias europeas habían sido prácticamente obviadas por parte de aquellos que podían darles voz? Los ultraístas pensaron, entonces, en las revistas periódicas como forma de introducir estas múltiples voces europeas a través del ultraísmo, a semejanza de las otras vanguardias²¹⁰. Del mismo modo que Marinetti, el cual publicó en 1909 el *Manifiesto Futurista* en el periódico francés *Le Fígaro*, el manifiesto ultraísta fue impreso en un diario madrileño nueve años más tarde²¹¹. Tres meses antes, los ultraístas ya habían demostrado que no les bastaba el formato de un periódico convencional como medio de comunicación, publicando en octubre de 1918

muchedumbres / y el sol crucificado en los ponientes / se pluraliza en la vocinglería / de las torres del Kremlin / El mar vendrá nadando a esos ejércitos / que envolverán sus torsos / en todas las praderas del continente / En el cuerno salvaje de un arco iris / clamaremos su gesta / como bayonetas / que portan en la punta las mañanas" (Torre, 2001, pp. 89-90).

²⁰¹ Luciano de SanSaor –seudónimo de Lucía Sánchez-Saornil–: "La noche ciudadana / orquesta su jazz-band / Los autos desenrollan / sus cintas sinfónicas por las avenidas / atándonos los pies / Al final todos queremos cabalgar / los caballos de bronce de las glorietas" (Torre, 2001, p. 104).

²⁰² Estos elementos están presentes en la poesía de Eugenio Montes: "El peine trenza los violines / Para jugar al foot-ball / los bailarines buscan la pelota / que nunca lanzarán / Linternas sordas / se ocultan en los zapatos charolados / Las risas taladran el aire" (Torre, 2001, p. 93).

²⁰³ Toda esta ambientación se encuentra en la estética ultraísta de Eugenio Montes: "La ciudad lanza un suspiro olor de guerra [...] Los tranvías trituran los nervios de la calle" (Torre, 2001, p. 93).

²⁰⁴ Isaac del Vando Villar fue uno de los ultraístas que representó este ámbito: "Las embarcaciones flotantes / miran el mundo al revés / mientras se fuman sus negros cigarrillos. / Los marineros subidos en las antenas / mondan radiogramas y mandarinas" (Torre, 2001, p. 100).

²⁰⁵ Lucía Sánchez-Saornil refleja la influencia del cine en su obra ultraísta: "Film de largo metraje / El paisaje en marcha / Los árboles miran al espejo / como el viento los despeina" (Torre, 2001, p. 104).

²⁰⁶ En la construcción de su estética ultraísta, Gerardo Diego busca la "multiplicación de imágenes": En esa misma línea, Gerardo Diego trabajará en su propia estética ultraísta, buscando esta "multiplicación de imágenes": "Para apagar mi sed / fumé todas las islas / La lámpara del estío / abrió / su sombrilla" / "Todos los astros corren en las regatas / Ella ondea en la meta con la copa en la mano / El lecho del estío está lleno de náufragos" (Torre, 2001, p. 95).

²⁰⁷ Esta estética puede encontrarse en Gerardo Diego: "Una bandada de ángulos / en un vuelo sin hilos / nace del campanario" (Torre, 2001, p. 96).

²⁰⁸ Adriano del Valle busca ese humor en su poética ultraísta: "Quién lo diría / Aquellas estrella blanca no tiene ortografía". "Al alba la bahía parecía / un do re mi fa sol que se extinguía" (Torre, 2001, p. 102).

²⁰⁹ Rafael Lasso de la Vega se inspira en este movimiento de vanguardia en su creación ultraísta: "El hortera paseando en bicicleta sortilegio / compromiso con mi criada desnuda en el patio / algarabía soleada de los bailables cartomancia / y las ventanas colgadas de los muros" (Torre, 2001, p. 101).

²¹⁰ Dicha situación fue explicada por De Torre: "Nuestro movimiento de vanguardia ha tenido desde los albores, si se compara con las gestas análogas extranjeras, un desarrollo más lento y dificultoso debido a la escasez de medios propios de exteriorización, de bocinas sonoras que difundiesen nuestras voces pluricordes. Si en Francia, Italia y Alemania, los países de terreno artístico más cultivado, éstas tendencias se exteriorizan, aunque no difícilmente, sí en medios reducidos y con elementos limitados, en España donde, en rigor, todavía sigue siendo una entelequia esa "élite" depurada y propicia para acoger los movimientos de excepción, obviar tales dificultades requiere un máximo esfuerzo. De ahí que en la imposibilidad de realizar libros, los poetas ultraístas fundiesen, en un principio, su espíritu accional y colaborador en las páginas de las revistas periódicas" (Torre, 2001, p. 79).

²¹¹ Aunque el propio De Torre da cuenta de la publicación del manifiesto en la prensa madrileña, dicho manifiesto ha resultado imposible de localizar en los diarios de la época: "No lo hemos encontrado, pero todos los testimonios, incluso los de la época, lo aseguran" (Brihuega, 1981, p. 208)

una primera revista en la que dar a conocer su nuevo movimiento de vanguardia. Si bien la publicación del manifiesto en un medio convencional les dio a conocer al público general, la creación de la Revista *Grecia* les servirá de carta de presentación para un ámbito cultural tan selecto como aquel permeable a las ideas más avanzadas provenientes de Europa²¹². Haciendo honor a su nombre, la revista destacará la influencia del arte clásico en su diseño, utilizando para su portada un grabado de Alfonso Grosso que representa una estatua de Minerva en un pórtico griego (Fig. 404). En este sentido, será como el frontón propuesto por De Torre en sus *Literaturas europeas de vanguardia*, que partirá de la tradición extrayendo de ella los elementos útiles para la conformación de un arte innovador. Por ello, las ideas volcadas en esta revista serán en muchos casos contrarias a la imitación del arte clásico, pues buscarán con su estilo rompedor semejarse a las aprendidas del arte nuevo europeo.

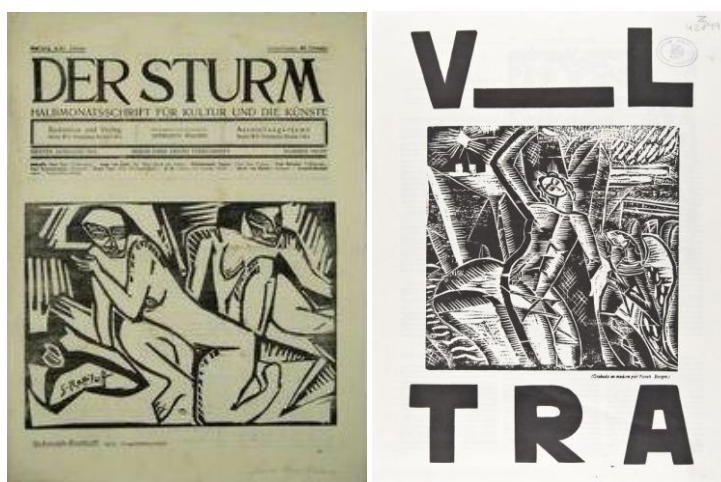


Figs. 404-405. Alfonso Grosso, Portada de la Revista *Grecia* Nº XI (15 de Marzo de 1919). Varios autores, Manifiesto ultraísta, aparecido en la Revista *Grecia* Nº XI (15 de Marzo de 1919), p. 11.

La creación de revistas representantes del espíritu ultraísta encuentra su sustrato ideológico en las revistas creadas por movimientos europeos de vanguardia como plataforma de difusión de su pensamiento como, por ejemplo, la revista *Dadá* para los dadaístas, creada en julio de 1917, e, incluso, la propia revista *Prometeo* de Ramón. Además de *Grecia*, el ultraísmo encuentra sus canales de comunicación en otras revistas, cuyos nombres en su mayoría recuerdan a fragmentos de la modernidad presentes en la vanguardia europea: *Ultra* –título breve pero impactante, representando ese "más allá" de lo tradicional–, *Cosmópolis* –en clara alusión al concepto de las grandes ciudades–, *Tobogán*, *Reflector* y *Horizonte* –en relación con el futurismo, su representación del dinamismo y el empleo de elementos capaces de promoverlo– o *Tableros* y *Vértices* –recurriendo a la capacidad sugestiva que la literatura había alcanzado, siendo capaz de inspirar diversas imágenes en clara sintonía con la plástica. Ésta, por otra parte, se encuentra presente en algunas de estas revistas, debido a la citada cercanía del ultraísmo con el arte.

²¹² El manifiesto ultraísta aparece publicado en esta revista en el número XI, el 15 de marzo de 1919 (Fig. 405). En *Grecia* participaron nombres como los de Ramón Gómez de la Serna –aportando sus innovadoras greguerías–, Jorge Luis Borges –con sus primeros poemas–, Norah Borges –con sus grabados– y se traducen poemas de Apollinaire, Tzara o Marinetti, además de publicarse estudios críticos con el fin de difundir las nuevas vanguardias europeas. (Brihuega, 1981, p. 208).

En el aspecto visual de estas publicaciones colaboraron creadores como Norah Borges –hermana de Jorge Luis Borges y mujer de Guillermo de Torre–, aportando algunos grabados cuya plástica remite al expresionismo suizo-alemán en el que se formó, durante su estancia en Ginebra durante la I Guerra Mundial (Figs. 406-407). Asimismo, también aportaría ilustraciones el creador uruguayo Rafael Barradas, formado en las vanguardias de Francia e Italia y autor de un nuevo ismo, el *vibracionismo*, en el marco ultraísta. También el matrimonio de Sonia y Robert Delaunay colaboró en la conformación de la plástica ultraísta a través de su orfismo; este movimiento, surgido como derivación del cubismo, destaca por su exaltación de la luz y el color. Otros artistas pictóricos presentes de forma más secundaria en el desarrollo del ultraísmo, fueron el español Daniel Vázquez Díaz, o los polacos Władysław Adam Alojzy Jahl y Marjan Paszkiewicz. Con cada uno de estos ejemplos, los ultraístas demostraron haber asimilado la necesaria unión entre arte y literatura en la conformación de la vanguardia, presente en el cubismo literario de Picasso y Apollinaire. Como sucedería posteriormente con el arte europeo, la vanguardia ultraísta acabó precisando de otros ámbitos para su enriquecimiento. La música se convierte en el tercer elemento constitutivo del ultraísmo multidisciplinar, siendo Juan José Mantecón y Rafael Galindo los compositores elegidos para ilustrar sonoramente el ultraísmo. Las partituras de estos músicos, concebidas expresamente para dicho movimiento, le dotaron de un original carácter escénico.



Figs. 406-407. Karl Schmidt Rottluff, *Desnudos*. Grabado en madera para la portada de los números 196-197 de la Revista *Der Sturm*. 1914. Norah Borges, *Los baños del Corp Mari*. Grabado en madera para el número 2 de la Revista *Ultra* (10 de Febrero de 1921).

Pero no sólo las otras disciplinas artísticas se interesaron por el movimiento ultraísta, sino que sus propios integrantes también se referirían al arte de vanguardia a través de numerosos textos teóricos (Brihuega, 1981, p. 222), o mediante traducciones de textos autores de vanguardia europeos como Max Jacob, Blaise Cendrars o Tristan Tzara. La ambiciosa revista *Reflector*, a pesar de contar en su corta trayectoria sólo con un número publicado, prometía introducir, en futuros números, firmas de autores como André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, F. T. Marinetti, Ezra Pound o Francis Picabia (Díez, 2002, p. 75).

Además de las revistas, los ultraístas buscaron darse a conocer también a través de sus presentaciones públicas como grupo de vanguardia. Como ya hicieron movimientos como el cubismo, el futurismo, el dadaísmo y el propio ramonismo, los

ultraístas organizarían sus propias veladas, en las que se reunieron en torno a un público y presentaron sus propuestas. El 2 de mayo de 1919, tuvo lugar la primera de las cuatro presentaciones ultraístas, escogiendo como escenario el conservador Ateneo de Sevilla (Fig. 408). Durante el acto, se leyeron textos poéticos concebidos por los propios ultraístas e incluso de otros autores de vanguardia europeos como Apollinaire o Marinetti. El lenguaje rompedor de estos poemas impactó al convencional público, quien asistía por primera vez a un evento de estas características.

La segunda de estas veladas, acontecida en el mismo escenario el 2 de marzo de 1920, proporcionó a los ultraístas una nueva herramienta asociada a las vanguardias europeas: el "gesto accional" y "ademán combativo" presente en la "polémica espontánea y humorística" del happening (Torre, 2001, p. 83). Esta herramienta surgiría como consecuencia de la recepción negativa del público, provocando tras la conclusión del acto que los ultraístas llevaran a cabo un par de "acciones" contra ese "mundo antiguo" que les mostraba su incompreensión y contra el que luchaban. Estas acciones quedaron posteriormente documentadas literariamente bajo el formato de la crónica periodística, teniendo como lugar de publicación la propia revista *Grecia* (Fig. 409). Los ultraístas atacaron una estatua ecuestre de Fernando III –situada en la plaza que llevaba su nombre– y una biblioteca, la del erudito Luis Montoto, armados de piedras y patatas (Olmedilla, 1920, pp. 15-16). El hecho de dejar constancia de estas acciones formaba parte de la filosofía o del *modus vivendi* ultraísta, mostrando así sus integrantes coherencia con el movimiento que representaban, el cual se encontraba presente incluso, más allá de textos o actos oficiales, en la propia forma de ser de sus integrantes.

Pero será en 1921 el año en que los ultraístas lograron un mayor parecido con vanguardias performáticas como la dadaísta, realizando puestas en escena verdaderamente rompedoras²¹³. El 28 de enero se celebró una nueva velada ultraísta en el salón Parisiana de Madrid, en la que se leyeron poemas y se presentaron las teorías estéticas ultraístas. El acto sirvió para mostrar, además, el compromiso de los escritores ultraístas con otros ámbitos como el musical o el plástico, ambientándose el escenario con fragmentos musicales ideados por Mantecón y Galindo y decorándose la sala bajo el diseño de motivos pictóricos del matrimonio Delaunay, además de con cuadros de Vázquez Díaz y de los polacos Jahl y Paszkiewicz. La controversia pública que generó una "provocación artística" de estas características dio lugar a crónicas en diferentes diarios, pues era la primera vez que un acontecimiento así tenía lugar en el panorama cultural español (Brihuega, 1981, pp. 224-226). El origen de esta nueva epopeya se inició en la revista *Ultra*, lugar escogido para anunciar la celebración del acto, y que finalmente nada tuvo que ver con lo proyectado²¹⁴. Fue también en esta revista donde se publicó la crónica por parte de los responsables de lo sucedido. En ella, el grupo ultraísta, que se erigía como representativo del pensamiento más avanzado, se enorgulle del revuelo ocasionado en aquellos sectores todavía anclados en el pasado. El mero hecho de haber atraído la atención e incluso la indignación de

²¹³ El propio De Torre se preocupó por difundir, a través de las revistas españolas de origen ultraísta en que participó, el movimiento liderado por Tristan Tzara, con artículos como *Tristan Tzara. Efigie Liminar-en Grecia* el 20 de septiembre de 1919-, *El movimiento Dada, Gestas y teorías del dadaísmo* y *El vórtice dadaísta* -publicadas en *Cosmópolis* en 1921- o *Dada al día*- en *Ultra* el 20 de febrero de 1921.

²¹⁴ Para esta velada se había anunciado, por ejemplo, una conferencia sobre arte moderno pronunciada por Robert Delaunay y que finalmente no tuvo lugar.

quienes se mostraban más reacios a las propuestas de vanguardia sería señal de cómo el ultraísmo iba difundiéndose y calando hasta en los sectores aparentemente más inexpugnables. A pesar de existir, en ese público, una parte receptiva a las nuevas propuestas, conocedores ya del movimiento ultraísta o simplemente permeables a toda propuesta de vanguardia, representó una parte reducida del total de asistentes, primando la otra parte de opinantes. El mensaje trascendental que el ultraísmo pretendía transmitir –cuestionar a la vieja guardia cultural y abrir las mentes hacia un nuevo arte de vanguardia presente en la nueva Europa– quedaba eclipsado para el público debido a la máscara y el disfraz presente en la actitud performática superficial y teatral de estas acciones (Torre, 2001, pp. 83-85).



GRECIA

LA EPOPEYA DEL ULTRA

GESTA PRIMERA

Durante en el Bar –hoy el teatro de la plaza– se ha celebrado el primer acto de la *Epopeya del Ultra*, que esta noche ha sido en el Ateneo de Sevilla. El primer acto de la *Epopeya del Ultra*, que esta noche ha sido en el Ateneo de Sevilla. El primer acto de la *Epopeya del Ultra*, que esta noche ha sido en el Ateneo de Sevilla.

La noche del 30 de abril, cuando el Ateneo de Sevilla se llenó de gente, se celebró el segundo acto ultraísta en Madrid, representando el cuarto y último, junto a los de Sevilla. Tuvo lugar en el Ateneo, anunciándose mediante la colocación de numerosos carteles realizados por Jahl en la Carrera de San Jerónimo. La revista *Ultra* nuevamente dio testimonio de ello. De nuevo, el público español volvería a mostrarse en su mayoría desaprobador, faltando de nuevo una atmósfera propicia en el panorama cultural español, a diferencia con aquel otro europeo, más preparado para intervenciones como las llevadas a cabo por el dadaísmo. Además, en este caso los propios ultraístas eran conscientes de su incapacidad para la manifestación colectiva, siendo incapaces de organizarse como grupo; su propia heterogeneidad generaba una anarquía que hacía imposible la implantación de cualquier tipo de directriz que marcara un tipo de actuación unitaria. Como buenos seguidores del dadaísmo, los ultraístas cayeron paradójicamente en la trampa de su propio caos estético (De Torre, 2001, p. 57).

Figs. 408-409. Anónimo, Fotografía de la *Velada ultraísta* del Ateneo sevillano. 1919. Juan Gómez Olmedilla, *La epopeya del Ultra*, en el número 42 de la Revista *Grecia* (20 de Marzo de 1920).

El 30 de abril de ese mismo año, se celebró el segundo acto ultraísta en Madrid, representando el cuarto y último, junto a los de Sevilla. Tuvo lugar en el Ateneo, anunciándose mediante la colocación de numerosos carteles realizados por Jahl en la Carrera de San Jerónimo. La revista *Ultra* nuevamente dio testimonio de ello. De nuevo, el público español volvería a mostrarse en su mayoría desaprobador, faltando de nuevo una atmósfera propicia en el panorama cultural español, a diferencia con aquel otro europeo, más preparado para intervenciones como las llevadas a cabo por el dadaísmo. Además, en este caso los propios ultraístas eran conscientes de su incapacidad para la manifestación colectiva, siendo incapaces de organizarse como grupo; su propia heterogeneidad generaba una anarquía que hacía imposible la implantación de cualquier tipo de directriz que marcara un tipo de actuación unitaria. Como buenos seguidores del dadaísmo, los ultraístas cayeron paradójicamente en la trampa de su propio caos estético (De Torre, 2001, p. 57).

Como sucedería con el resto de vanguardias, el movimiento Ultraísta, "como bloque colectivo, destinado a ejercer una acción conjunta y a mantener un estado de espíritu radical y renovador" (Torre, 2001, p. 108) acabó disolviéndose, debido a las discrepancias entre sus integrantes. Su proyecto era demasiado ambicioso como para no generar todo tipo de conflictos a la hora de buscar su propia concreción. Rafael Cansinos Assens publicó aquel año 1921 –el del último acto ultraísta que supuso el final del movimiento– la que puede considerarse como la primera novela de vanguardia española: *El movimiento V.P.* Esta obra, a su vez, supone un recuento crítico del movimiento ultraísta, precediendo al análisis, no novelado sino teórico, que hizo del ultraísmo Guillermo de Torre cuatro años después, integrándolo junto al resto de movimientos europeos analizados en su obra *Literaturas*

europas de vanguardia. Ambos creadores, principales ideólogos del ultraísmo, describieron la vanguardia a la que pertenecieron, desde la distancia y objetividad que les permitía la visión de un objeto desarrollado y acabado, pudiendo ser observado desde fuera al no encontrarse ya inmersos en él. Aunque ambos reconocen como principales causas del final ultraísta el retraso cultural del país y la imposibilidad de acuerdo entre los integrantes del movimiento, tal vez la mirada de Cansinos es todavía más crítica y sincera que la de De Torre.

En *El movimiento V.P*, Cansinos construye una atmósfera más poética que novelística, describiendo un mundo y unos personajes aparentemente inverosímiles que, sin embargo, pueden relacionarse con nombres y apellidos reales representantes de la sociedad cultural en la que se desarrolló el ultraísmo. Cansinos es "El Poeta de los Mil años", un personaje con un milenio de vida a sus espaldas que, cansado de perpetuar como creador la tradición literaria de esos mil años que representan la historia cultural de su país, decide romper con el pasado y dar lugar a un nuevo arte; éste, encuentra su inspiración en la modernidad europea, definida por un último acontecimiento clave: la I Guerra Mundial²¹⁵. Buscando actualizar culturalmente su país de acuerdo con el nuevo mundo, anuncia a su grupo de "viejos poetas jóvenes" la buena nueva y les guía en la construcción de esa vanguardia. "El Poeta de los Mil Años" tratará de liberar a sus discípulos de su apariencia pretérita²¹⁶, conformada por fragmentos representativos de una sociedad cultural atrasada, para dotarles de una nueva configuración inspirada conformada por fragmentos de modernidad²¹⁷. Con dicho fin, les conduce hasta el viaducto de la ciudad –que no es otro que el de la madrileña calle Bailén–, para que desde él observen las maravillas del nuevo mundo. El centro de España se convierte en el mirador del nuevo mundo; un paisaje donde brillan como luces del firmamento de la modernidad los siguientes fragmentos: "estrellas heliográficas" transmisoras de mensajes, "trenes ligeros" que avanzan sin volver atrás por la "nostalgia", "constelaciones libres de su antigua inmovilidad" que se ordenaban a su antojo y evolucionaban siguiendo "un ritmo misterioso y nuevo" o un "rumor de aeroplanos" atronando el silencio (Cansinos, 2009, p. 57). Pronto, estos "viejos poetas jóvenes" se enfundarían las batas del "laboratorio de arte nuevo" para experimentar con estos fragmentos importados de la vanguardia, destruyendo el viejo arte y creando uno nuevo, a imitación de europeo²¹⁸. Esto les lleva a su denominación como nuevo grupo de creadores, denominándose como "El movimiento V.P". –iniciales

²¹⁵ "El poeta de los Mil Años", expresa lo siguiente: "He cantado todo lo que fue bello en otro tiempo. Y he formado una legión de discípulos que repiten mis palabras y multiplican cada uno de mis gestos. [...] Ahora yo quiero cantar cosas completamente nuevas [...] "No todo está lo mismo que antes. Los poetas de Europa han combatido en las trincheras. [...] Y en el mundo hay una cosa nueva: mis Mil años" (Cansinos, 2009, pp. 50-51).

²¹⁶ Esta apariencia se caracteriza por fragmentos representativos de una cultura decimonónica o romántica, contraponiéndose a la nueva cultura de vanguardia: "sentados en sus divanes desteñidos", "cantando sus almitas [...] delicadas y pueriles" y sus "novias muertas" y la "Noche". Sus "voces líricas", de "evocaciones tristes" y "de entonaciones lentas y musicales" les impedían asomarse a la vanguardia, alegre y dinámica, conformándose con mirarse a espejos "donde nunca se multiplicaba su imagen" (Cansinos, 2009, p. 52).

²¹⁷ La apariencia de la vanguardia queda conformada por fragmentos de este tipo: "velocidad", "automóvil", "aeroplano", "revólver", "Far-West", "asimétrica", "arbitraria", "absurda", "mecánica", "guerra", "explosiva", "faros voltaicos", "eléctrica", "guerra", "destrucción" (Cansinos, 2009, pp. 56-57).

²¹⁸ Este proceso fue descrito de la siguiente forma: "Y los poetas [...] se entregaban ardorosos a la tarea de destruir. Destruían el ritmo y la lógica, decapitaban, descuartizaban sus rimas antiguas y sus inspiraciones de otro tiempo [...]. Los viejos poetas jóvenes cantaban ahora temas totalmente nuevos. Ensalzaban la belleza de una musa nueva" (Cansinos, 2009, pp. 59-60).

de "Únicos poetas jóvenes"– (Cansinos, 2009, p. 67), publicando un manifiesto y editando revistas en las que incorporar su nueva vanguardia. No obstante, la propia debilidad del grupo – explicitada en la inseguridad de sus integrantes, que no terminan de creer en los fragmentos importados de su nuevo arte– serviría para que la tradición –su principal enemigo, personificado por los representantes de la "academia– acabase con la nueva iniciativa.

No obstante, el final de este "Movimiento V.P.", es decir, del movimiento ultraísta, no fue sinónimo de derrota dentro del aquel panorama academizante español, sino que más bien sirvió de aliciente para que futuros creadores españoles continuaran desarrollando estas propuestas estéticas.

7. Los imaginarios de vanguardia de Dalí y Lorca

Tras la generación de creadores ultraístas, llegó un nuevo grupo de creadores que asimilaron sus propuestas, así como las de los anteriores embajadores españoles de la vanguardia europea, dando lugar a la que puede considerarse como la definitiva vanguardia genuinamente española. Éstos fueron formados en el marco de la ILE, como parte de sus proyecto de renovación del panorama pedagógico y cultural español. De entre los miembros de esta nueva generación, las figuras de Salvador Dalí y Federico García Lorca serían las que mantuvieron una relación más estrecha tanto a nivel personal como a nivel creativo. Sus caminos confluyeron en la RDE, estableciendo pronto una relación de amistad que rozó lo sentimental (Santos Torroella, 1998, p. 13). Más allá de los lazos estrechados durante sus vivencias como estudiantes –donde tuvieron oportunidad de entrar de lleno en el panorama cultural español y europeo, conformando unas preferencias estéticas que llegarían a encontrarse muy cercanas–, la afinidad entre ambos les hizo conocerse más profundamente pasando los veranos juntos, siendo Lorca invitado por Dalí a su casa de Cadaqués, donde tendría oportunidad de conocer a su familia (Lahuerta, 2010, p. 119). Cuando diferentes motivos les impidieron estar juntos, mantenían el contacto por carta, poniendo en común su vida diaria íntima y sus proyectos creativos. Dicha correspondencia refleja cada uno de los procesos intelectuales de ambos creadores, acabando por confluír en trabajos comunes durante una etapa comprendida entre 1926 a 1929. En Dalí, fue precisamente en ese 1926 cuando se produjo una "radical mutación en el desarrollo de su obra" pictórica. Santos Torroella denomina como "época lorquiana" a esta etapa creativa del pintor, subrayando la importancia que en ella tuvo la figura de su amigo poeta (Santos Torroella, 1984, pp. 18-20). Las referencias estéticas que adquirió a través de esta amistad acabaron formando parte del carácter poético de su *collage* estético personal definitivo –tiñéndolo de elementos dramáticos–, es decir, de su universo surrealista, el cual se conformó con estos fragmentos lorquianos entre 1929 y 1936. Si bien Lorca influyó en Dalí a través de determinadas piezas de carácter poético presentes en su universo literario, Dalí sería el responsable de inculcar en la poética de Lorca determinados elementos estéticos relativos a su universo pictórico, los cuales le llevaron a dotar a su escritura tradicional de fragmentos literarios innovadores de tipo surrealista.

Esta simbiosis creativa que tuvo lugar entre Lorca Dalí provocó la concepción de una serie de imaginarios comunes, contruídos con una serie de piezas ideadas para tal propósito. Éstas tienen su origen en la vanguardia europea, de la que partirían para conformar todo un ideario de "afinidades elegidas" (Lahuerta, 2010, p. 140) con el que proponer un nuevo arte capaz de dejar atrás la tradición estética. Todas estas piezas del nuevo rompecabezas daliniano-lorquiano, quedaron ordenadas en un soporte final: la revista *gallo*.

7.1. Piezas clave de un arte compartido: los putrefactos, la estética fisiológica y San Sebastián

Las colaboraciones artísticas entre Dalí y Lorca fueron alentadas por la necesidad de creación de un nuevo arte, acorde con la vanguardia europea. Si bien Lorca se dejó conducir por las enseñanzas de Dalí y por su espíritu revolucionario, lo cierto es que el creador andaluz siempre mostró una cierta dependencia hacia la estética tradicional, lo que daría lugar a diferentes discusiones y desacuerdos que acabaría distanciándole de Dalí. No obstante, ambos creadores eran conscientes de la necesidad de una renovación cultural en España, en la que figuras como Ortega fueron esenciales. Para el filósofo madrileño, el arte nuevo era un "hecho universal" que había venido constatándose en la estética de jóvenes creadores europeos alemanes, franceses, ingleses, americanos, italianos y madrileños (Ortega, 2005, p. 56). Con su actitud, no habían hecho más que obedecer a la necesidad de la humanidad, que periódicamente había sacudido "el árbol del arte" para hacer caer "todas las frutas podridas" (Ortega, 1966, p. 51). Esa generación de creadores madrileños a los que Ortega alude en aquel tiempo no era otra que la de los miembros de la generación a la que Lorca y Dalí pertenecían, y que pronto superó en espíritu a la de sus predecesores intelectuales que anteriormente habían apostado por esta regeneración. De hecho, llegaron a considerar a algunos de ellos como aquellos *pompieri* o herederos de esos fragmentos del arte tradicional "podridos" contra los que pretendían luchar. Este arte putrefacto pronto encontraría su imagen estética en uno de los residentes, Pepín Bello, con la concepción del "carnuzo". Esta palabra se encontraba presente en su Huesca natal y era equivalente a "carroña", con la diferencia de ser una "carne muerta pero viva" (Santos Torroella, 1998, p. 23). Este estado de descomposición llevaría a Bello a hacer evolucionar su concepto hacia "lo putrefacto", como ese grado de consumición por inmovilismo. Al igual que Bello, Ortega acuña un nuevo término, el "petrefacto", como unión de los términos "pétreo" y "putrefacto"; con ello, se refiere a lo que se muestra impermeable "a no importa qué brisa" (Santos Torroella, 1998, p. 26). La esencia de fósil en la piedra, como elemento que no piensa y permanece desde siglos inalterable en apariencia, podía definir también a un ser humano anclado en la tradición, enemigo de todo progreso. El grupo de la RDE pronto popularizaría el término de Bello, cuya primera manifestación de su particular acepción figura en un artículo de José Moreno Villa. En él, se refiere a un grupo literario de Madrid – probablemente el de la RDE– que crea "todo un tipo de hombre" resumido en esta palabra a la que se le cargó "un matiz" o "acepción" nueva. Según Moreno Villa, para este grupo lo putrefacto equivalía a "un espíritu normativo y petulante, hueco y lleno de lugares comunes, de rutina y de sensatez imbécil" (Moreno Villa, 1927). A continuación, pone a Salvador Dalí como ejemplo de la traslación de lo putrefacto al

ámbito plástico. Si bien es cierto que otros creadores como Alberti o Guillén participaron en el juego de "lo putrefacto", el artista que más profundizó en el concepto y supo reflejar en él a una parte de la sociedad enemiga del progreso y, por tanto, del arte de vanguardia, fue el pintor catalán. Bello le elegiría como portador oficial de este término que ideó en 1925 (Gubern, 1999, p. 45). Según Alberti, el "putrefacto" no sólo alude, al individuo anónimo e incluso al creador anclado en otro tiempo, sino a todo ser o cosa representante de lo caduco, lo muerto o anacrónico, cuanto pudiese oler a podrido, molestase e impidiese el propio progreso (Alberti, 2005, p. 193). Dicha imagen no sólo sería literaria, sino también pictórica. En una carta de Dalí dirigida a Lorca en 1925, el catalán remite a las imágenes creadas por los creadores de vanguardia europeos George Grosz (Fig. 413) y Jules Pascin (Fig. 414), de las cuales extrajo justo el sentido contrario de su definición visual y gráfica del "putrefacto" (Lahuerta, 2010, p. 50). Los personajes expresionistas citados, habían sido creados bajo una mirada crítica, describiendo a esa parte de la sociedad burguesa representante del pasado con "saña" y "rabia". Para Dalí, esa "obsesión" debía convertirse, en manos de él y de Lorca, en "alegría"²¹⁹ e incluso ternura, pues sus "putrefactos" serían descritos como "hijitos" pictóricos (Lahuerta, 2010, p. 51). Dalí se valdría de otro creador del nuevo arte europeo, Henri Rousseau, para alejarse del duro estilo expresionista y adoptar una estética más ingenua, asociada a su vez con lo naif de la niñez y con la representación de un mundo anticuado y pasado de moda, presente en las obras del francés. La unión de pasado e infancia generará rápidamente una nueva imagen representante de la tradición y la burguesía: la del pater familias. El "putrefacto" adoptaría la indumentaria acorde a esta representación, como los grandes bigotes, la indumentaria oscura o los sombreros (Fig. 415), a modo de referencia de los personajes de Rousseau pero también haciendo de ello una imagen grotesca acorde con esa estética ingenua. Ello queda también patente en el tamaño desproporcionado de sus grandes caras o cabezas. Denominados "caratones", este neologismo daliniano hace referencia, tanto la característica fisionómica como a la psicológica desde el punto de vista putrefacto, pues estos personajes muestran "un cierto grado de bobería, entre la impavidez y la masedumbre" (Santos Torroella, 1998, p. 80). La imagen de la autoridad, tanto paterna como burguesa, queda de este modo caricaturizada, exenta de toda trascendencia, en una especie de "ternura conmisericordia" propia de la estética Rousseauiana. Dalí copia, junto a sus putrefactos, diferentes elementos del *Autorretrato* de Rousseau (Fig. 411) como el barco, el globo o al propio pintor *naif* (Figs. 410 y 412) acompañado por un texto que reza: "Regocijate!! el gran pintor Rousseau, pontífice de la putrefacción, ha entrado en el Louvre". Con ello, se refiere a la aceptación del creador francés por parte de los académicos, lo que a su vez era sinónimo de la validación del nuevo arte en la sociedad tradicional (Santos Torroella, 1998, pp. 66-67). Rousseau, que había sido uno de los iniciadores de la vanguardia debido a su estética "antiacadémica" por autodidacta y sencilla, representaba a su vez a esa sociedad anticuada, pues él mismo se encargó de retratar personajes burgueses en sus obras. Tras él, el cubismo también mostraría a estos personajes, aunque con

²¹⁹ Dalí se refiere por primera vez al ser "putrefacto" en una carta dirigida a Lorca durante el verano de 1925: "Grosz (alemán) y Pascin (francés) han pretendido dibujar ya la putrefacción: pero han pintado, por ejemplo, al señor tonto con odio, con saña, con rabia, en un sentido (social). (...) El señor Tonto de Grosz nos repugna, lo odiamos. A nuestro señor tonto lo adoramos enternecidos con las lágrimas en los ojos (y lo besaríamos). No es nuestra obsesión, es nuestra alegría" (Dalí, comunicación personal, verano, 1925).

una clara intención crítica, diseccionándolos hasta llegar a su propia esquematización fragmentaria. Dalí acaba adoptando esa estética cubista en sus "putrefactos", sintetizándolos en pura línea, reduciendo los ojos a meros puntos o destacando elementos como las propias pipas. Estos elementos caricaturescos también fueron fundamentales en la creación de otro personaje cómico del s. XX, representativo del pasado y la tradición, Charles Chaplin, en quien probablemente también se inspiró Dalí desde su afición cinéfila (Lahuerta, 2010, p. 59).

Como consecuencia de la creación de este imaginario, Dalí propuso a Lorca la elaboración de un cuaderno de "putrefactos" en el que este último debía encargarse, además, de la elaboración del prólogo. Sin embargo, este proyecto nunca llegó a ver la luz (Santos Torroella, 1998, p. 14); la razón tal vez pudo deberse al desacuerdo mostrado por Lorca hacia el afán de Dalí por personificar esta imagen del "putrefacto" en personalidades de la cultura españolas con las que el poeta se sentía identificado. Entre ellos, se encontraban autores como Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Pedro Salinas o Juan Ramón Jiménez, los cuales, como ha quedado explicado con anterioridad, habían mostrado su deseo de incorporarse a la nueva literatura de vanguardia (Lahuerta, 2010, pp. 59-60). Al igual que ellos Lorca no rompió del todo sus puentes con la cultura del pasado, lo cual nunca terminaría de entender Dalí, que lo animaba a desprenderse de toda idea que hiciese referencia a la tradición²²⁰. Dalí, defensor de la nueva estética de vanguardia, fue claro referente en la poesía más madura de Lorca²²¹. Según Dalí, era preciso liberar a las cosas de las ideas convencionales impuestas por la inteligencia para devolverlas a su estado puro y exento de toda imposición racional²²². Por entonces, el surrealismo y el psicoanálisis habían comenzado a seducir al joven Dalí, que comenzó a integrar esta estética en su propia obra pictórica y literaria, contagiando con ello a Lorca. Si bien éste acabó aceptando buena parte de estos consejos, lo cierto es que los intentos de Dalí por alejarle de la poesía y de los poetas "putrefactos" fueron excesivos para el poeta. Sin embargo, este imaginario pictórico no fue el único creado por Dalí y Lorca. Existe otro ejemplo significativo, en el cual ambos creadores se volcaron, no sólo literariamente, sino también pictóricamente. Éste daría inicio casi de forma paralela al desarrollo de los "putrefactos". Dentro de esta colección de personajes, Dalí incluye algunos dibujos de corte abstracto, que representan todo lo contrario a la putrefacción. Frente al

²²⁰ En una carta a Lorca, Dalí se expresa en los siguientes términos: "Es espantoso el marasmo putrefacto en que se mueve toda esa promoción de Prados, Altolaguirre, etc. [...] qué roñoso sentimentalismo. me dan pena tus cosas tan únicas y verdaderas confundidas entre todo esto" (Dalí, comunicación personal, octubre/noviembre, 1927).

²²¹ Dalí trató de orientar a Lorca en la conformación de su estética poética con diferentes consejos, quedando algunos explicitados en la siguiente carta: "Creo que mis opiniones, que cada día van concretándose en torno a la poesía, pueden interesarte algo [...]. Tu poesía actual cae de lleno dentro de la tradicional [...]. Tu poesía está ligada de pies y brazos a la poesía vieja. Tú quizá crearás atrevidas ciertas imágenes, o encontrarás una dosis crecida de irracionalidad en tus cosas, pero yo puedo decirte que tu poesía se mueve dentro de la ilustración de los lugares comunes más estereotipados y más conformistas. Precisamente estoy convencido que el esfuerzo hoy en poesía sólo tiene sentido en la evasión de las ideas que nuestra inteligencia ha ido forjando artificialmente hasta dotar a éstas de su exacto sentido real" (S. Dalí, comunicación personal, septiembre, 1927).

²²² La poética daliniana se basa en estos preceptos: "Hay que dejar las cositas libres de las ideas convencionales a que la inteligencia las ha querido someter. Entonces estas cositas monas ellas solas obran de acuerdo con su real y consustancial manera de ser. ¡Que ellas mismas decidan la dirección del curso de la proyección de sus sombras! [...] ¿Feo-bonito? Palabras que han dejado de tener todo sentido. Horror, esa es otra cosa, eso es lo que nos proporciona, lejos de toda estética, el conocimiento de la realidad, ya que el lirismo sólo es posible dentro de las nociones más o menos aproximativas que nuestra inteligencia puede percibir de la realidad" (S. Dalí, comunicación personal, septiembre, 1927).

sentimiento de los personajes figurativos, el catalán oponía las otras imágenes, de carácter astronómico. La abstracción representaba una "astronomía" que buscaba alejarse de la naturaleza humana y sentimental del putrefacto (Santos Torroella, 1998, p. 74). Para Dalí, lo astronómico es sinónimo de lo "deshumanizado", es decir, de todo aquello que representa, según el ensayo de Ortega, el nuevo arte. Esta nueva estética abstracta representaba una nueva etapa creativa daliniana, en la que Lorca le acompañará.



Figs. 410-415. Salvador Dalí, *Dirigible*. 1925. Henri Rousseau, *Yo mismo: Retrato-Paisaje* (detalle). 1890. Salvador Dalí, *Viva Rousseau*. 1925. Georg Grosz, *Detalle de Día gris*. 1921. Jules Pascin, *Detalle de Dibujo*. 1912.

Probablemente influido por su relación con Dalí, Lorca desarrolló un original estilo pictórico durante sus años de juventud. Sus dibujos tienen una gran similitud con aquellos otros desarrollados por el catalán, destinados a la correspondencia con su amigo. Esta estética lorquiana fue apoyada por Dalí, quien escribió una reseña periodística alabando sus trabajos expuestos en 1927 en las Galerías Dalmau de Barcelona. Dalí se refiere a ellos con términos como "tablas fisiológicas", "inmaterialidad orgánica", "fino y fisiológico caligrafismo" o "surrealistas" (Brihuega, 2015, p. 25). Cada una de estas expresiones literarias concuerdan a su vez con aquellas otras que Lorca comenzó a introducir en su producción literaria, como los "hilos de sangre", el "chorro de venas verdes", los "arbolillos de sangre", los "hilos y nervios" el "rumor de venas", presentes en poemarios como *Cancionero*, *Romancero gitano*, *Poeta en Nueva York*, *Odas* o en *Sketch de la nueva pintura*.

Estos fragmentos, mostrados por el "bisturí" e inspirados seguramente por las lecciones que Dalí le brindó a Lorca acerca de la nueva poética de vanguardia, sirven como pistas de un "repertorio de analogías visuales" en la que tanto uno como otro creador comenzaron a indagar durante su estancia en la RDE. Lorca, en una carta

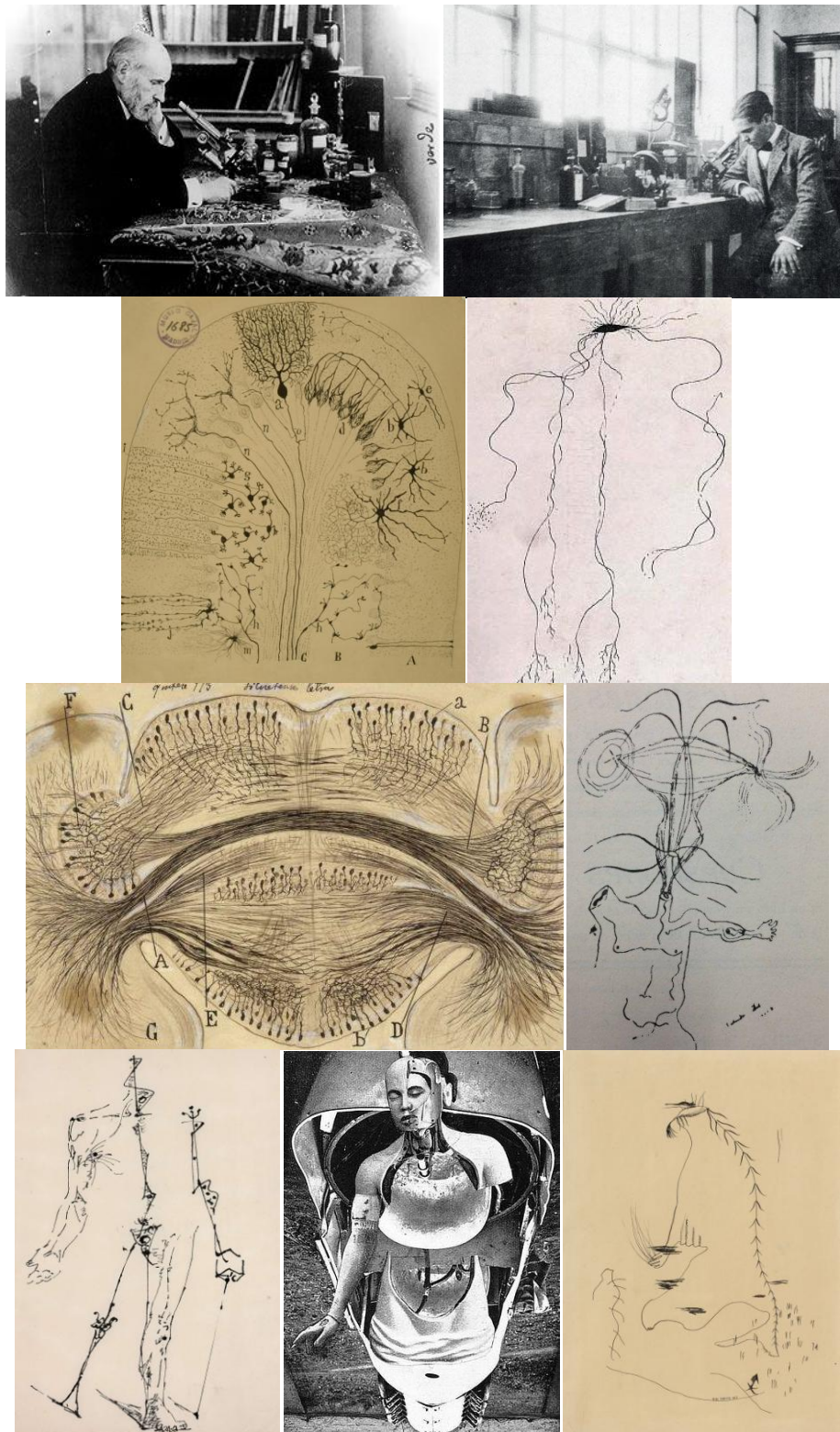
a Dalí fechada en 1927, se refiere concretamente a una "concepción plástica" denominada como "estética fisiológica", la cual posee un "aire concreto" y "proporcionado", "lógico" y "verdadero" de "pura poesía". Esta nueva lírica, que siguiendo un "proceso biológico" debía salir desnuda de su "antigua piel" (Brihuega, 2015, pp. 27-28), tiene un claro origen científico que se remonta a 1926; en dicho año, Lorca y Dalí se sintieron inspirados por la fuerza pictórica de una serie de dibujos realizados por Santiago Ramón y Cajal (Fig. 416), donde representa auténticos mapas del territorio de los tejidos nerviosos. Estas imágenes aparecieron en publicaciones a las que los creadores citados tendrían acceso gracias al laboratorio de Hispatología del sistema nervioso de la RDE. Creado precisamente por Santiago Ramón y Cajal – presidente por entonces de la Junta de Ampliación de Estudios (Lázaro, 2010, p. 30)– y dirigido por Pío del Río Ortega (Brihuega, 2015, pp. 15-16), de él se conservan fotografías de la época, una de las cuales muestra al joven Federico García Lorca mirando a través de uno de sus microscopios, entre 1923 y 1924 (Fig. 417). Cajal dio muestra de un talento multidisciplinar tan propio de los nuevos tiempos. Su inquietud intelectual le permitió abarcar diferentes ámbitos humanísticos, tales como la literatura, la filosofía o el deporte (García Soria, 2015, p. 57). A su vez, supo apreciar elementos de la modernidad como la fotografía, la cual utilizó para registrar diferentes imágenes de tipo microscópico. No obstante, prefería valerse del dibujo para reproducirlas con mayor exactitud y definición, lo que le llevó a desarrollar sus "instintos estéticos" para aplicarlos al ámbito científico como investigador. De esta forma, como él testimonia, dio a conocer los "espectáculos cautivadores y emociones artísticas incomparables" presentes en la microanatomía de casi la totalidad del sistema nervioso (Felipe, 2015, p. 75). Con ello, Cajal logró repercutir los valores aprehendidos de la modernidad en ésta, sirviendo como ejemplo para numerosos investigadores y creadores de vanguardia. Él mismo afirmaba que a la ciencia no irían "más que los artistas", siendo imprescindible para "adquirir nombre con los pinceles" convertir la mano en un instrumento de precisión. El científico se convertía en un artista, "en un explorador e intérprete del mundo microscópico" capaz de copiar "de manera exacta las preparaciones histológicas, pero seleccionando lo 'esencial'" (Felipe, 2015, p. 82). Esta forma de análisis poético haría que Cajal definiese la corteza cerebral como semejante a "un jardín poblado de innumerables árboles" (Fig. 420), capaces de "multiplicar sus ramas, hundir más lejos sus raíces y producir flores y frutos cada día más exquisitos" (Ramón y Cajal, 1894). El amalgamamiento entre arte y ciencia que Cajal supo transmitir a sus discípulos hizo que uno de ellos, el citado Pío del Río Ortega, comparase "las verdades de la ciencia y las bellezas del arte" (Río Ortega, 1933, pp. 191-206). De la misma forma que Cajal creó una cartografía pictórica del territorio de los tejidos nerviosos, trasladando su ojo del microscopio al papel (Figs. 420 y 422)–porque "lo dibujado ha de ser mirado y servir para imaginar lo visto" (Brihuega, 2015, p. 22)–, estas visiones configuradoras de "los territorios del alma" superarían los límites de lo científico para alcanzar "la mano y la imaginación" de Lorca y Dalí (Figs. 419 y 421). Su imaginación desbordada dio lugar a imágenes que parecían sacadas de tratados de biología o anatomía; sus dibujos muestran toda una geografía corporal que fácilmente recuerda a las ilustraciones de enciclopedias de roentgeogramas o a radiografías, cuyas hojas transparentes permitían superponer los diferentes órganos del cuerpo humano, las redes eléctricas de los sistemas circulatorios y los trazos, números y letras de su taxonomía, vistos de una sola vez (Lahuerta, 2010, p. 269).

No resulta por tanto baladí que algunos de estos dibujos realizados por Lorca y Dalí posean una estética cubista, pues el propio Picasso también pareció inspirarse en este tipo de imágenes de tipo científico para representar diferentes planos de la realidad superpuestos en una sola imagen. Esta "estética fisiológica" de vanguardia, a su vez, pudo encontrar otras influencias dentro del propio arte europeo, como aquellas ilustraciones a las que Dalí y Lorca tuvieron acceso a través de revistas de arte europeo como *L'Esprit Nouveau*, *Cahiers d'Art*, *L'Art d'Aujourd'hui* y, sobre todo, *La Révolution Surréaliste*. Si bien el interés que el ámbito científico suscitó en el arte a lo largo de la historia queda patente en autores como Vesalio, Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Caravaggio o Rembrandt, estas autopsias artísticas o "paisajes de la anatomía" tuvieron su mayor visibilidad en el s. XX de la mano del movimiento surrealista (Brihuega, 2015, p. 42). Sus integrantes, al igual que creadores como Kandinsky, convirtieron en "objetivo prioritario" la necesidad de "ver y tocar la fisicidad del alma". No obstante, a diferencia del creador ruso, su fin no iba enfocado a una espiritualidad, sino a la posibilidad de "disponer de mapas que permitieran transitar por los paisajes que se esconden en el interior del pensamiento" (Brihuega, 2015, p. 22). Para ello, idearon una plástica capaz de navegar por las "trastiendas de la conciencia", en la que el automatismo psíquico permitiera obtener el material con el que construir los mapas científicos del inconsciente. Creadores como Joan Miró, André Masson (Fig. 422) Max Ernst (Fig. 423) o Yves Tanguy (Fig. 424), muestran todo un inventario de piezas entre las que figuran partes anatómicas mutiladas o diseccionadas, las cuales participarían en el mismo escenario que otros elementos característicos de sus obras. "Resonancias biológicas de cuño histológico" (Brihuega, 2015, p. 17), fragmentos anatómicos que encajan perfectamente dentro del discurso daliniano de lo putrefacto. Lo poético y lo fisiológico parecen darse la mano en esta nueva fórmula creada por la estética de la modernidad. Una "fisiología de los sueños" compuesta de ilustraciones científicas y de determinadas propuestas del nuevo arte de vanguardia. En esta "astronomía", lo telescópico se vuelve "microscópico" para observar un firmamento a través de la lente del instrumento científico, constituido por trozos humanos como "gotas de sangre", "leucocitos", "membranas", "nervios", "pupilas", "venas" o "sangre". Al igual que Cajal estudió el "prodigioso mundo de las neuronas, hilos telegráficos de la conciencia", las "ramificaciones rojas" que constituirían el universo biológico de Dalí y Lorca son equivalentes a los trazados del "mundo y ancho gráfico del metropolitano". En el nuevo laboratorio o "clínica blanca" donde tienen lugar estas observaciones, los pacientes son "maniqués vivos" que portan "nuevos trajes" hechos de "nuevas fisiologías reinventadas". De ellos, se podría extraer, por ejemplo, la "cromo-litografía del pulmón" así como otros fragmentos pictórico-fisiológicos que pronto verían la luz en obras lorquianas y dalinianas como los ejemplos mostrados (Figs. 420 y 422)²²³.

Llama la atención cómo Cajal –al igual que sucedió con creadores como Unamuno o Freud, cuyo caso ha sido expuesto en esta investigación y cuyas obras sirvieron de inspiración para el nuevo arte–, fue muy crítico con las manifestaciones de vanguardia, que denominó como la "degeneración de las artes". Para el científico, esta

²²³ Otras obras de Dalí y Lorca donde se referencian diferentes fragmentos fisiológicos son *Aparato y mano*, *Cenicitas*, *Carne de gallina inaugural*, *La miel es más dulce que la sangre* (de Dalí), *Fecundación del niño azucena*, *Suplicio del patriarca San José*, *Ecce Homo!*, *Dos figuras sobre una tumba*, *La vista y el tacto*, *Bosque sexual*, *Pierrot priápico* o *Parque con línea envolvente* (de Lorca) (Brihuega, 2015, p. 26).

época había sufrido una "invasión de bárbaros" que denostaban el "clasicismo" y proponían en su lugar un "amasijo multiforme y contradictorio".



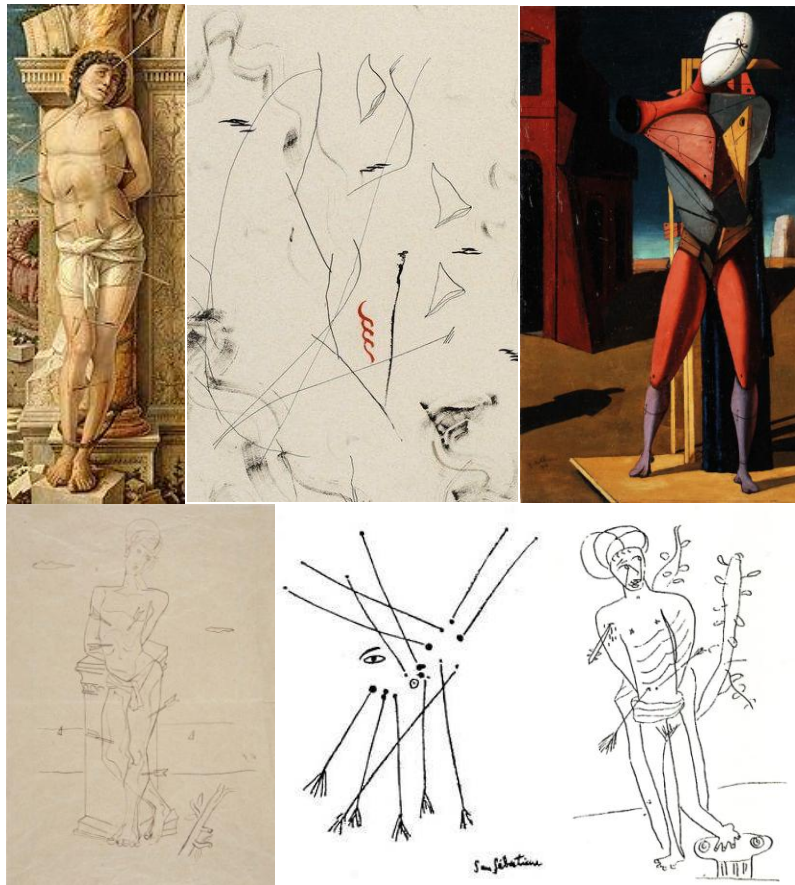
Figs. 416-424. Anónimo, Santiago Ramón y Cajal delante de su microscopio. 1920. Anónimo, Federico García Lorca en un laboratorio de la Residencia de Estudiantes. 1923. Santiago Ramón y Cajal, Corteza cerebral humana. 1899. Federico García Lorca, Sin título. 1927. Santiago Ramón y Cajal, Dibujo de un cerebelo mamífero. 1894. Santiago Ramón y Cajal, Dibujo del corte horizontal del centro cerebroide de la sepia. 1917. Salvador Dalí, Decapitación de los inocentes. 1929. André Masson, Dibujo automático. 1925. Max Ernst, La anatomía como una novia. 1921. Yves Tanguy, Dibujo automático. 1927.

Aludiendo a *La deshumanización del arte* de Ortega, califica las obras de Picasso, Kandinsky, Chirico, Ernst o de creadores cubistas, expresionistas y dadaístas como "idioteces", "pintarrajeos", "diseños de orates y niños", "pueriles simbolizaciones geométricas" o "manchas caóticas indescifrables, inferiores a los dibujos del hombre cuaternario", "denigrantes y abominables, por caricaturescos", "estilizados, como los monigotes escolares", "fantasías delirantes donde se funden monstruosamente mujeres descabezadas y palomas" o "colores chillones y saturados, tan halagadores de la retina infantil como absurdos para el gusto depurado del verdadero artista" (Ramón y Cajal, 1946, pp. 103-114).

La ciencia representaba en aquel momento un elemento más de la modernidad y el arte había adoptado su vocabulario para convertir los talleres en laboratorios y a los creadores en científicos que experimentaban con sus trabajos un nuevo análisis de la realidad, más frío y minucioso. Dalí era consciente de todo aquello pero no se conformaba sólo con este elemento del nuevo mundo. El s. XX se presentaba ante él con toda su parafernalia de fragmentos recurrentes, y él mismo los utilizará alabando la nueva época: un tiempo donde se podía rozar la perfección, donde la nueva belleza marinettiana de la mecánica triunfaba frente a la Naturaleza. Lo objetivo reinaba frente a lo confuso, lo superficial frente a lo trascendental. Lo frívolo y pagano había llegado con el charleston y el jazz, así como con el resto de extranjerismos que pregonaban la diversión y la distracción, dejando de lado lo místico y lo solemne²²⁴. Todos estos elementos habían ido conformando la ideología estética de Dalí, acorde con el nuevo pensamiento de vanguardia dependiente de la modernidad que la había visto nacer. Con la intención de racionalizar su juicio artístico presente y ordenar cada uno de los elementos que lo conformaban, concibió en 1927 su ensayo *San Sebastián* (Dalí, 1927, pp. 52-54), dedicado a Lorca. La imagen del santo referido en su título es construida en este texto, que puede considerarse como un manifiesto, con los fragmentos que Dalí extrajo del arte nuevo con el fin de defenderlo. Como Dalí, Lorca también tomó la imagen del Santo como referente simbólico de sus discusiones en torno al arte. Ambos realizarían toda una serie de imágenes representativas de la figura de San Sebastián (Figs. 428-430), el cual sustentará todas estas nuevas ideas acerca de la nueva estética de vanguardia ordenadas por Dalí en su ensayo. Todas ellas fueron discutidas con Lorca a través de la correspondencia con él y vinieron a conformar el conocimiento compartido entre ambos acerca del nuevo arte. Si bien para Dalí la elección del santo tiene una serie de connotaciones personales concretas –San Sebastián era patrono de su Cadaqués

²²⁴ En una carta dirigida a Lorca, Dalí exalta la modernidad frente al mundo tradicional contraponiendo los diferentes elementos representativos de uno y otro mundo: "Se me ocurrieron una serie de cosas [...] vistas a través de una exterior pero pura modernidad [...]. La canción del título de un disco de charleston americano (por ejemplo, *Sírvase Vd. mismo un pedazo más de puding*) o el conjunto poético nuevo que motivan objetos nuevos inventados de arriba abajo desde hace semanas me gustan de otra clase de manera. [...] Yo pienso esto: ninguna época había conocido la perfección tanto como la nuestra; hasta el invento de las Máquinas no había habido cosas perfectas, y el hombre no había visto nunca nada tan bello ni poético como un motor niquelado. La máquina ha cambiado todo. La época actual respecto a las otras es MÁS distinta que la Grecia del Partenón a lo gótico. No hay más que pensar en los objetos mal hechos y feísimos anteriores a la mecánica. Estamos, pues, rodeados de una belleza perfecta inédita, motivadora de estados nuevos de poesía [...]. Soy superficial y lo externo me encanta, porque lo externo al fin y al cabo es lo objetivo. Hoy lo objetivo poéticamente es para mí lo que me gusta más, y sólo en lo objetivo veo el estremecimiento de lo Etéreo [...]. Otra aclaración: La época de los trovadores era la canción para cantar con mandolina. Hoy tiene que ser la canción para cantar con "jazz" y para ser oída con el mejor de los instrumentos: "El fonógrafo" (Dalí, comunicación personal, 1926).

natal y había sido convertido por la tradición en icono del erotismo y la homosexualidad, lo que de alguna forma aludiría a su relación personal con Lorca (Gubern, 1999, p. 47)—, también le sirve como referente de esa tradición pictórica que ahora se sitúa en el escenario de la modernidad, otorgándosele por parte de los creadores una nueva interpretación. Vanguardia y pasado estético quedan simbolizados en la cabeza del santo, dividida en dos partes: por un lado, la parte blanda donde queda representada la naturaleza de los "putrefactos", creadores académicos y tradicionalistas o falsos modernos; por otro, la parte dura, representación del arte y la vida moderna, descritos con "precisión maquinista". Le Corbusier y Marinetti, hacen presencia en la dureza y frialdad de la modernidad.



Figs. 425-430. Andrea Mantegna, *San Sebastián*. 1456-1459. Yves Tanguy, *Detalle de Dibujo automático*. 1926. Giorgio de Chirico. *El trovador*. 1917. Salvador Dalí, *San Sebastián*. 1927. Federico García Lorca, *San Sebastián*. 1927. Federico García Lorca, *San Sebastián*. 1927.

También el movimiento de vanguardia *Pittura metafisica* figura en la descripción del escenario onírico efectuada por Dalí: un lugar de Italia con una escalinata enlosada de mármol blanco y negro. Reminiscencias de una estética pasada que los creadores italianos surgidos tras la I Guerra Mundial trataron de recuperar, inspirándose en creadores de la antigüedad y del Renacimiento. De hecho, La figura de San Sebastián descrita por Dalí tiene a sus pies capiteles rotos que recuerdan los del santo retratado por Andrea Mantegna, tan recurrente en el movimiento estético liderado por Carrá y Chirico²²⁵. Del hermano de este último, Alberto Savinio, resulta clave la lectura de su texto *Anadiomnon: Principios de*

²²⁵ Además de inspirarse en Mantegna, la nueva escuela pictórica italiana de posguerra extrajo sus planteamientos teóricos en las enseñanzas de otros creadores como Perugino o Poussin.

valoración del arte contemporáneo para comprender hasta qué punto la relación de los elementos naturaleza-hombre-arte tuvieron una gran influencia en Dalí, cuyo texto de *San Sebastián* resulta una apropiación del del creador italiano. Ello queda patente en una parte de ambos textos. La correspondiente al de Savinio refiere a la "ironía" aludiendo a Heráclito, quien a su vez es citado "en un fragmento de Temistio" para decir que a la "Naturaleza" le "gusta esconderse de sí misma" por un "fenómeno de autopudor"; este pudor, según Savinio, nace "de las relaciones de la Naturaleza con el hombre". En la parte del texto de Dalí, se hace referencia a cada uno de estos fragmentos de Savinio al incluirlos para decir, en un párrafo titulado precisamente "Ironía": "Heráclito, en un fragmento recogido por Temistio, nos dice que a la naturaleza le gusta esconderse". Por si quedaba alguna duda, Dalí cita a Savinio afirmando que éste creía que "este esconderse de sí misma" sería "un fenómeno de autopudor" nacido "de su relación con el hombre" (Lahuerta, 2010, p. 131). El nuevo San Sebastián daliniano, lejos de reflejar la agonía de su martirio, representa a un gimnasta de los que figuraban en los anuncios publicitarios de la época (Lahuerta, 2010, p. 245). Para Dalí, ese gimnasta representa la ironía o desnudez escondida tras el dolor de San Sebastián. La ironía sería equivalente a ver claro, descubrir la desnudez de la Naturaleza que según Heráclito, "gusta de esconderse a ella misma". Según Dalí, la Naturaleza mostraría su pudor ante su relación con el ser humano, su miedo a mostrarse a él. La creación artística debía acercarse a esa realidad objetivamente, tratando de desentrañar su secreto, captándola de forma fiel e hiperrealista, haciéndola táctil, capaz de arañar los ojos del espectador. Los creadores renacentistas, serían precisamente valorados por los italianos de la *Pittura metafisica* por lograr representar con su pintura una realidad más verosímil que la existente, de una corporeidad y materialidad cercana a la de las estatuas. El *San Sebastián* de Mantegna es ejemplo precisamente de esa apariencia escultórica (Fig. 425). Esa frialdad plasmada en una figura sólida e inerte como una escultura recuerda a su vez a los maniquíes que Giorgio de Chirico introduce en sus escenarios pictóricos. La forma de representación de éstos remite a su vez a los recreados por los renacentistas en sus perspectivas de punto de fuga (Fig. 427), como los que plasma Mantegna en sus *San Sebastián*. La pintura objetiva de Dalí pretende medir esa realidad al milímetro, calculando con exactitud el grado de sufrimiento del propio santo. La precisión del detalle diminuto y minucioso, a diferencia del "latazo" de la pintura monumental. En este sentido, este tipo de pintura microscópica, táctil, hiperreal, resulta idéntica a la descrita por Franz Roh en su *Realismo Mágico* dos años antes.

Si bien Dalí dedica su ensayo de *San Sebastián* a Lorca, éste responderá a las propuestas estéticas de Dalí contenidas en la figura del santo a través de una carta fechada en agosto de 1927. En ella, afirma que Dalí ve un San Sebastián "de mármol", cuyas flechas son "fijas", "robustas" y "cortas" para que no "se descompongan", mientras que él ve al santo "de carne que muere en todos los momentos", cuyas flechas se representan "largas... en el momento de la herida". Con esto, Lorca retorna a los conceptos de tradición y vanguardia, dando a entender su apuesta por una estética deudora de la tradición, a diferencia de la poética renovadora defendida por Dalí. No obstante, también se refiere a cómo le conmueve la "serenidad" del santo frente a la "desgracia" de su martirio, llevado a cabo "dentro de una habitación y no amarrado a un árbol rugoso como lo presentaron los románticos del

renacimiento, sino amarrado a una columna de jaspe, amarillo y traslúcido como su carne" (Santos Torroella, 1998, pp. 60-61).



Figs. 431-434. André Breton, Goemans Camille, Jacques Prévert, Yves Tanguy, *Cadáver exquisito*. 1927. Federico García Lorca, *Muerte de Santa Rodegunda*. 1929. Yves Tanguy, Joan Miro, Max Morise y Man Ray, *Cadáver exquisito*. 1927. Salvador Dalí, *San Sebastián*. 1927.

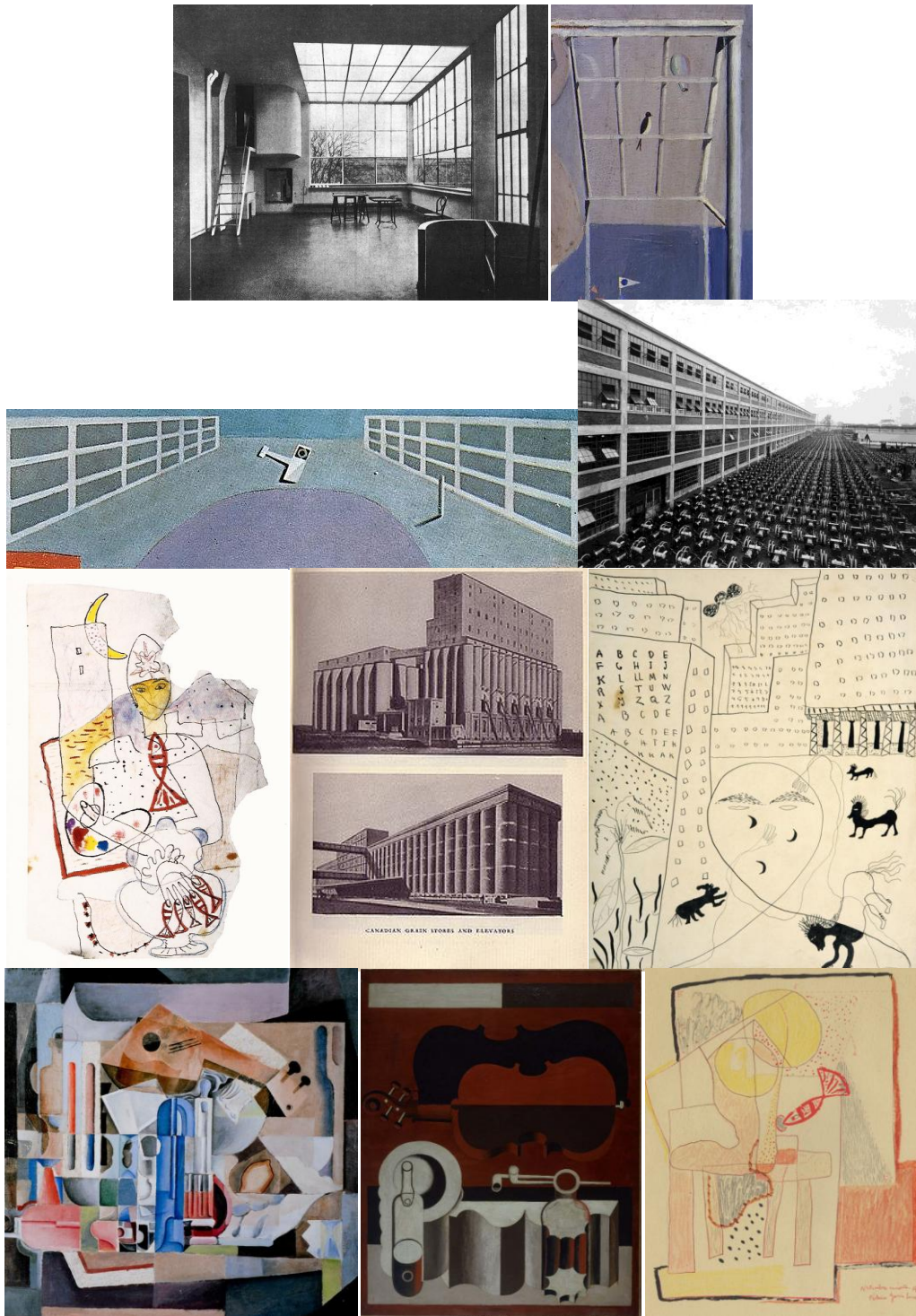
El valor de lo estoico, frío y duro parece mostrar a un Lorca admirador del arte nuevo, aún siendo finalmente un creador admirador de la estética pasada. Uno de sus dibujos, titulado precisamente como *San Sebastián*, demuestra su interés por el arte de vanguardia, al plasmar con unos cuantos elementos representativos –las flechas o el ojo humano– al santo (Fig. 429). Su esquematismo de carácter surrealista, remite a las creaciones de carácter automático realizados por André Masson o Yves Tanguy (Fig. 426). Estas obras eclécticas, compuestas con elementos tan dispares, son a su vez deudoras de los cadáveres exquisitos grupales. lo que justificaría el encuentro azaroso de cada uno de estos fragmentos, realizados por diferentes creadores sucesivamente y sólo conociendo un trozo de lo realizado por el creador anterior en la composición. Así, el dibujo de Lorca *Muerte de Santa Rodegunda* parece emular a un híbrido que vomita, como aquella otra criatura del cadáver exquisito de Breton, Camille, Prevert y Tanguy (Figs. 431-432). De la misma forma, el *San Sebastián* de Dalí conformado por una cabeza de pescado recuerda al cadáver exquisito realizado por Tanguy, Miró, Morise y Ray (Figs. 433-434).

La reconciliación de Lorca con estos valores del nuevo arte propuestos por su amigo quedará reflejada literariamente en el poema que le dedicará, *Oda a Salvador Dalí*, en 1926. En él, sus diferentes fragmentos poéticos aluden a movimientos de vanguardia como el purismo, la pintura metafísica, el cubismo, la nueva objetividad, el Retorno al Orden o el surrealismo (Sánchez Vidal, 2015, p. 109). Lorca se refiere a los pintores modernos "en sus blancos estudios" y con sus "metros amarillos", capaces de cortar "la flor aséptica de la raíz cuadrada", haciendo una clara

referencia a la nueva estética propuesta por creadores como Le Corbusier o Amédée Ozenfant en su movimiento de vanguardia purista. Aunando pintura con arquitectura, proponiendo a través de sus cuadros, sus planos y de sus construcciones una nueva forma de entender el mundo asociada con la geometría y el retorno a las formas puras. En el poema de Lorca, un "iceberg de mármol" en "las aguas del Sena" "enfrió las ventanas y disipa las yedras", como si se tratase de un edificio de París del propio Le Corbusier, caracterizado por su apariencia absolutamente innovadora (Lahuerta, 2010, p. 142). Su síntesis de formas y sus muros blancos, su "red armónica de trazados reguladores", sus cristalerías y claraboyas constituían su nueva filosofía, la cual proponía que el individuo debía de habitar la nueva arquitectura para cambiar su mentalidad hacia esta nueva estética. Le Corbusier, que fue invitado a España por la Residencia de Estudiantes con el fin de dar a conocer sus propuestas, seguramente influyó en residentes como Dalí y Lorca, quienes a través de los preceptos del purismo intentaron modificar los diferentes ámbitos culturales: literatura, pintura, cine e incluso música o teatro debían envolver al individuo en esta nueva atmósfera, alejándole de la "putrefacción" tradicional y convirtiéndole en un ser nuevo, acorde a la vanguardia.

En la fotografía publicada de *Vers une architecture* se observa el interior de un *atelier du peintre* diseñado por Le Corbusier (Fig. 435). El estudio de un artista moderno, limpio y ordenado, como el interior de una sala de operaciones o de un laboratorio. Las cristalerías reticuladas recuerdan al elemento referenciado por Dalí en su obra *Depart. Homenaje al Noticiero Fox* (Fig. 436), una especie de ventana cuadrículada a partir de la que pueden medirse los elementos representados en el cuadro, como si a través de ella observase el creador de vanguardia, filtrando la realidad por la geometría y matemática. Dalí parece encarnarlo, trabajando en este estudio immaculado y diseñando bajo los mismos cánones que las fábricas en cadena Ford —ejemplo de modernidad por su sistema de creación de productos en cadena— (Fig. 438). Esta arquitectura aparece en *Invitación al sueño* (Fig. 437) a través de dos bloques arquitectónicos en perspectiva a izquierda y derecha. En el centro, Dalí pinta un avión, referencia a los nuevos medios de transporte, como si se tratase de un fragmento pictórico producido en un taller purista o en una fábrica Ford (Lahuerta, 2010, p. 145). Con esta obra, Dalí promociona los productos del nuevo mundo produciéndolos él mismo, personificando al creador de vanguardia como productor de la modernidad. Así lo verá Lorca en *Retrato de Salvador Dalí* (Fig. 439), ideando su figura facetada sobre un plano pictórico que remite al propuesto por el purismo. A su vez, él mismo se reflejará en *Autorretrato en Nueva York* (Fig. 441), fragmentando su imagen a través de las líneas que conforman los rascacielos de la ciudad americana. Unos edificios cuyo corte racionalista coincide con los expuestos por los puristas en las imágenes de *Vers une architecture* (Fig. 440). En parte, Lorca aprendería su estilo cubista de las enseñanzas estéticas de Dalí, quien construyó su personalidad pictórica apostando en aquel tiempo por las naturalezas modernas de Le Corbusier y Amédée Ozenfant. La *Naturaleza muerta purista* (Fig. 442) del pintor español llevará en su propio título la referencia aprendida del movimiento francés. Además, su construcción fragmentada recordará a obras como *Nature morte au violon rouge* de Le Corbusier (Fig. 443), tanto en las medidas del lienzo —un formato 40F cuyas "propiedades geométricas", favoreciesen la representación de "diversos trazados del mayor valor plástico", "superficies muy alargadas" y "fragmentarias que escapasen a la visión normal del ojo"—, como en la temática escogida —la Naturaleza muerta—, los elementos

con que representarla –instrumentos musicales, botellas, vasos o platos–, su posición en el lienzo –utilizando una vista aérea y un plano ortogonal donde encajar las piezas y mostrarlas verticalmente– o su cromatismo –colores apagados de paleta reducida–.



Figs. 435-444. Salvador Dalí, Detalle de *Depart. Homenaje al Noticiero Fox*. 1926. Anónimo, Fotografía de *Atelier du peintre*, perteneciente a la *Maison Ozenfant* diseñada por Le Corbusier. 1922. Salvador Dalí, Detalle de *Naturaleza muerta. Invitación al sueño*. 1926. Anónimo, Fotografía de la *Ford Motor Company*. 1920. Federico García Lorca, *Retrato de Salvador Dalí*. 1927. Anónimo, Imágenes pertenecientes a *Vers une architecture*. 1923. Federico García Lorca, *Autorretrato en Nueva York*. 1929. Salvador Dalí, *Naturaleza muerta purista*. 1924. Le Corbusier, *Nature morte au violon rouge*. 1920. Federico García Lorca, *Naturaleza muerta*. Sin fecha.

A su vez, Lorca realizará otra *Naturaleza muerta* donde los preceptos de Dalí y del purismo se encontrarán como referencias fundamentales (Fig. 444). El poeta definía a Dalí como ese creador de "alma higiénica", que vive sobre "mármoles nuevos" y es alabado por sus "ansias de eterno limitado". No parece casualidad que Marcel Duchamp, entre 1912 y 1923, periodo en que trabaja en su "gran vidrio", se refiera a los elementos configuradores de éste mediante aspectos maquinísticos, formas de medida y términos como "paisajismo metereológico" "barometría" o "termometría" (Duchamp, 2012, p. 156). Dalí habla de "astronomía" y de herramientas como el "heliómetro" con las que medir diferentes aspectos como la "agonía" de su San Sebastián, con lo que sus fragmentos literarios o ideas estéticas parecen coincidir con las de Duchamp, tomándolos como referencia tres años después desde España.

En 1928, Lorca funda la revista *gallo* (fig. 445), intento del poeta por reunir en una única publicación los ecos de la vanguardia europea con el fin de conformar con ellos una vanguardia genuinamente española. En el texto del primer número de la revista, concebido por el poeta a modo de introducción, el lenguaje utilizado alude claramente al empleado por el Marinetti de los manifiestos futuristas. El creador italiano daría conferencias en aquel 1928 en Barcelona y Madrid, por lo que seguramente Lorca no era ajeno a la influencia futurista a la hora de concebir su revista. El manifiesto lorquiano parece recordar al que Marinetti dedicó a los españoles, donde se nombra la Sierra Nevada de la Granada desde la que Lorca llevó a cabo esta pretendida renovación cultural de su país. Lorca tomará al pie de la letra la arenga marinettiana de recoger las "ruinas", los pedazos de tradición, para hacer con ellos otros nuevos, representativos del mundo moderno, en los nuevos "laboratorios" de creación²²⁶. Así, el creador español introduce conceptos de la modernidad existentes como "film" o auna éstos con otros genuinamente españoles, naciendo conceptos lorquianos como "whisky marca Machaquita", "Spain brillando en los arcos de herradura con "fulgor de oro" o la comparación de las agujas de bordar con las "heladas agujas del fonógrafo" (Lahuerta, 2010, pp. 254-256).

En este intento de Lorca por "sacudir a Granada del sopor mágico en que vive", escogerá la figura del gallo como fragmento icónico con el que anunciar el "amanecer" o "despertar" de España hacia una nueva cultura renovada, renaciendo de sus cenizas como otro ave, el fénix. No resulta extraño que Ramón Gómez de la Serna se refiriese a Marinetti como el primero en combatir la herencia de Italia como "gallo cacareante y peleador" (Gómez de la Serna, 1968, p. 88). La vanguardia, tras la I Guerra Mundial, se valdría de la imagen del gallo –como símbolo patriótico de Francia tras su victoria en la contienda– para hacer renacer el arte a través de su modernidad. Cocteau tendría en mente ese gallo como símbolo característico de la nueva Francia, manteniéndolo hasta el final de su vida en dibujos como el que representa este ave simbólica tocada de otro símbolo, el gorro frigio, representación de la cultura francesa (Fig. 446). encargándole a un creador tan representativo del nuevo arte como Picasso la imagen de un gallo para una de sus obras literarias más renovadoras: *Le coq et*

²²⁶ En su texto, Marinetti detalla los pasos de la construcción del nuevo arte en España del siguiente modo: "Deben transformar sin destruirlas todas las características esenciales de la raza [...] que han aureolado de gloria a vuestros poetas, a vuestros pintores, a vuestros cantantes, a vuestras bailarinas, a vuestros don Juanes y a vuestros matadores de toros. Todas estas energías desbordantes pueden ser canalizadas en los laboratorios y en las fábricas, sobre la tierra, sobre el mar y a pleno cielo por las innumerables conquistas de la ciencia" (Marinetti, 1978, p. 238).

l'arlequin (Fig. 447). Publicada justo después del final de la I Guerra Mundial, en ella propondrá el maridaje entre tradición e innovación en una fórmula estética tan representativa de ese Retorno al Orden.



Figs. 445-449. Federico García Lorca y Salvador Dalí, Portada de la revista *gallo*. 1928. Jean Cocteau, *Coq*. 1955. Pablo Picasso, Ilustración para *Le Coq et l'Arlequin*. 1918. Salvador Dalí, *Carta a Federico García Lorca*. 1928. Federico García Lorca, *Carta a Jorge Zalamea*. 1928.

Dalí, que ya había recreado la imagen simbólica del gallo picassiano a través de Miró en *Depart. Homenaje al Noticiero Fox* (Figs. 640-641), utilizó nuevamente como referencia este dibujo para realizar el anagrama de la revista de Lorca (Fig. 448). Posteriormente, éste incluiría dicha imagen en una carta, haciéndolo acompañar de un dibujo propio que representaba la Alhambra como lugar icónico de la cultura española (Fig. 449). Un lugar simbólico donde dar a luz al personaje representativo de la vanguardia hispánica, Don Alhambro. En *Historia de este gallo*, texto introductorio del primer número de la revista, Lorca presenta a este personaje como si se tratase de un nuevo Marinetti que se enfrenta a una Italia tradicional, pues llegaba "de muy lejos" a Granada, "la ciudad menos pictórica del mundo". Don Alhambro considera que esta ciudad "necesita salir de su largo letargo", de que "un nuevo grito debía sonar sobre los corazones y las calles" (Lahuerta, 2010, p. 254). *Gallo* se personificaba como una revista avanzada de vanguardia propuesta por dos autores que habían sabido desarrollar y sintetizar las tendencias del nuevo arte para traducirlas a la cultura española y generar una vanguardia en su propio país, personificada en la figura de este pájaro, tan simbólico para el nuevo arte europeo.

7.2. Piezas del universo poético lorquiano en Dalí: *La miel es más dulce que la sangre*

Tras asumir, a lo largo de su etapa de formación como creador, las diferentes piezas constitutivas de movimientos estéticos más reseñables de la historia del arte pasado y reciente, Dalí era consciente de la necesidad de generar un universo propio a través

de cada uno de esos fragmentos interiorizados, el cual le permitiese crear obras capaces de romper los moldes de lo anteriormente concebido en el ámbito plástico. Cada una de esas piezas comenzaron a tomar forma en una obra concreta y de carácter bien complejo: *La miel es más dulce que la sangre* (Fig. 450). Con ella, comienzan a visibilizarse los primeros intentos de una estética surrealista, dirigida por lo que acabó convirtiéndose en el Método paranoico-crítico, quizá la más intrincada de cuantas propuestas hizo la vanguardia hasta mediados del s. XX. El propio Dalí afirmó: "mis cuadros integran y ordenan el mayor número de elementos" (Santos Torroella, 1984, p. 27). Este compendio de fragmentos reunidos y recolectados por Dalí a lo largo de su evolución pictórica, quedarán integrados en los paisajes de sus universos. Su origen está en aquellos símbolos capaces de representar los diferentes aspectos de su biografía personal, pero, sobre todo, las referencias estéticas de la vanguardia que llamaron la atención del creador español durante su aprendizaje artístico. Una y otra procedencia de estos fragmentos se complementarían, formando un perfecto tándem. El solipsismo daliniano de carácter biográfico –más personal e íntimo– puede penetrarse precisamente gracias a estas "filtraciones de toda la cultura contemporánea". El incensante goteo de referentes de los "ismos" europeos en las enigmáticas obras de Dalí permitió al espectador hallar los asideros necesarios para descifrar su "variedad de elementos iconográficos y la disparidad de significados" (Moure, 2012, p. 182).



Figs 450-451. Salvador Dalí, *La miel es más dulce que la sangre*. 1926. Yves Tanguy, *Ilustración para Los Cantos de Maldoror*. 1938.

Estos fragmentos quedan patentes como piezas de sus diferentes puzzles pictóricos, en los cuales tuvo inequívocamente una fuerte presencia Lorca a través de su contacto con el arte de vanguardia durante su amistad con Dalí. De hecho, *La miel es más dulce que la sangre* tuvo como posible título previo uno sugerido por Lorca: *Bosque de aparatos* (Santos Torroella, 1984, p. 77). De hecho, seis años después el propio poeta realizaría un dibujo de reminiscencias fisiológicas y titulado precisamente como *Bosque sexual*, de características muy similares a determinados fragmentos del cuadro de Dalí (Fig. 462). Respecto al origen del título definitivo, se barajan diferentes posibilidades: por un lado, la influencia de la figura de Ors en Dalí, por ser uno de los principales conectores del arte español con la cultura de la vanguardia²²⁷. Por otro

²²⁷ En su libro *La verdadera historia de Lidia de Cadaqués*, Xenius relata una anécdota de la protagonista, que conocería también Dalí y convertiría, al igual que Ors, en un personaje mágico. En dicha anécdota,

lado, la respuesta podría estar en la definición dada por Dalí de la masturbación como un placer solitario "más dulce que la miel" (Dalí, 1993, p. 236). No obstante, tal vez el referente más acertado de todos sería la figura de Lautréamont (Sánchez Vidal, 2004, p. 282), considerado por los surrealistas como uno de sus máximos referentes. Que el pintor leyese *Los Cantos de Maldoror* (1868) clarifica suficientemente la influencia de esta obra de Lautréamont en *La miel es más dulce que la sangre*. En su canto segundo, tiene lugar un elogio al control frío y exacto de las matemáticas, "más dulces que la miel", en contraposición a la pasión de vísceras y arterias.

La obra de Dalí presenta cada uno de estos elementos, que quedan agrupados en dos categorías: lo científico y lo putrefacto. La primera representa el nuevo arte, mientras que la segunda alude a la tradición. A su vez, lo putrefacto puede aludir al propio testimonio biográfico daliniano, un "universo psicológico vinculado muy estrechamente a sus experiencias y recuerdos". Ese mundo se encuentra relacionado con lo sucio o descompuesto, con "criaturas híbridas o en proceso de conformación". De esta forma, el cuadro muestra diferentes elementos: "cuerpos troceados y mutilados" cubriendo el suelo "sangrantes y deformes", "masas biológicas que conservan sus sistemas pilosos", "translúcidas y monstruosas", "vinculadas a la sexualidad y a la muerte" (Cortés, 2003, p. 180). Estos elementos se encuentran siempre presentes en la vida de Dalí y, como tal, quedan reflejados en sus obras de forma fragmentaria y simbólica. En un sentido contrario, aparecen otros elementos asépticos, como sofisticados aparatos de tortura, asociados con lo matemático y científico, con lo abstracto y, en definitiva, con el nuevo arte. Estos artilugios parecen haber sometido a lo orgánico a su disección. De la misma forma que Dalí nombra un extraño aparato en su texto de *San Sebastián* con el que medir la capacidad de agonía del santo (Lahuerta, 2010, p. 246), estos aparatos conformadores del bosque pictórico se encargan de medir la putrefacción que se presenta ante ellos. La "Santa objetividad", como diría Dalí, podría equiparar las agujas presentes en su cuadro (Fig. 463) con las flechas que punzarían la carne de San Sebastián, asemejándose al aséptico instrumental de laboratorio.

La aguja también puede representar en Dalí el carácter perfeccionista de su técnica, de su "santa objetividad". De hecho, uno de los pintores que más admiró fue Vermeer, cuyas obras Roh elogia en su libro por su "minuciosidad detallista y su tendencia a la miniatura" (Lahuerta, 2010, p. 134). *La encajera* será una de las imágenes icónicas elegidas por Dalí para conformar su inventario de referencias estéticas (Fig. 465), empleándola como referencia en algunos retratos de juventud realizados a su hermana, como *Ana María cosiendo* (Fig. 464). El arte nuevo –que suscitó tanto interés en Dalí y Lorca– diseccionará con sus agujas al arte pasado, al igual que el paraguas sería sometido a su disección por una máquina de coser –según la frase de Lautréamont que los surrealistas harían famosa–. En este sentido, cabe resaltar referencias como *los juegos del científico* o *El sueño de Tobías* (454), obras realizadas por Giorgio de Chirico en 1917; sus paisajes pictóricos se construyen mediante elementos aparentemente irreconciliables, como la arquitectura clásica recuperada por el Renacimiento –ejemplificada en las ruinas grecorromanas que

Lidia defendería ante su hijo el amor que profesaría por Ors afirmando: "la miel es más dulce que la sangre". La miel simbolizaría su idilio con el escritor, mientras que la sangre haría referencia a la descendencia, a su hijo. Con ello Lidia admite que el amor hacia su idilio es superior en dulzura al de los lazos familiares (Santos Torroella, 1984, p. 73).

sirvieron de escenario a los diferentes San Sebastián— o herramientas de medición y de dibujo, como escuadras y cartabones e ilustraciones científicas de cuerpos diseccionados. La anatomía es medida por estos instrumentos, sinónimos del empeño de perfección en la técnica artística a través de los cánones. El *Modulor* de Le Corbusier, el último más célebre, representa el intento de unir la naturaleza pictórica con el nuevo arte y concretamente con la arquitectura (Duran, 2008, p. 101).

Dalí tendría en cuenta de la misma forma las referencias fragmentarias del preciosismo técnico tradicional renacentista, como ese mismo perfeccionamiento trasladado al arte aséptico moderno, presente en las formas geométricas esquemáticas y en el *collage* como nuevas formas de representación tratadas por Chirico o Le Corbusier. Una y otra época se daban la mano a través del surrealismo, referente también presente en Dalí. El propio Durero, autor de uno de los más famosos sistemas de medida corporal de la historia del arte, es reinterpretado en la obra *La parole* (1922) de Max Ernst (Fig. 458). La Eva del creador renacentista queda mutilada y desollada como si se tratase de una lámina científica más, destrozada a través de la técnica del *collage*, como sucederá con el cuerpo femenino mutilado de la obra de Dalí (Fig. 455). Con esta obra, Ernst ilustra uno de los poemas de Paul Éluard. La misma aguja daliniana parece surgir en otro de los poemas realizados por esta pareja surrealista, en el que "en la ventana, una aguja en el aire graba los temblores y sobresaltos" de la agonía del personaje, como si se tratase del mismo aparato medidor del sufrimiento de San Sebastián (Lahuerta, 2010, p. 246). Cuerpo y aguja, parecen encontrarse asociados con los traumas vitales de Dalí asociados a la muerte y al sexo, lo que también lo relaciona con Lautréamont; en el segundo canto de *Los cantos de Maldoror* se hace referencia al peligro fecundador, acto del que el ser humano no puede escapar y que a su vez le condena. Este castigo es ilustrado con un cielo tormentoso de "espermatozoides voladores", semejantes a aquellos pequeños bichos que atraviesan la obra de Dalí (Fig. 444). Estos diminutos elementos tendrán una clara relación con la pieza o fragmento central del paisaje, un gran aparato que representará el "tema insólito" del lienzo (Fig. 452), por no haber aparecido previamente en otras obras de la historia del arte: el onanismo o la masturbación, que, como hemos dicho, puede encajar como teoría posible en el origen del título del cuadro (Santos Torroella, 1984, p. 23). Dalí utilizó esta imagen o fragmento simbólico en obras posteriores, como *Aparato y mano* (Fig. 453). Tanto los espermatozoides como el aparato masturbatorio harán referencia a su vez a uno de los creadores surrealistas por excelencia, Yves Tanguy, creador de una serie de fragmentos pictóricos emblemáticos y fácilmente equiparables a los de Dalí (Figs. 462-463). Concretamente los espermatozoides alados fueron utilizados por Tanguy precisamente como ilustración de su paisaje recreado de *Los cantos de Maldoror* (Fig. 451). Dalí, quien por entonces se encontraba tomando contacto con el nuevo movimiento surgido en Francia, tuvo noticia del autor francés a través de Lorca; uno y otro quedarían fundidos en uno sólo por Dalí, quien buscará paralelismos entre las poéticas de ambos escritores. El respeto que Dalí profesaba hacia Lorca le llevó a permitir que éste penetrara en sus sentimientos, es decir, en aquella parte íntima de su ser que siempre trató de eludir a través de su fría estética forjada por su dominio de la técnica. La amistad dio paso a un amor, a una supuesta relación homosexual entre ambos creadores españoles (Santos Torroella, 1984, p. 102). Este tema biográfico fue tan relevante en la obra analizada que quedará reflejado mediante dos fragmentos bien representativos: las

cabezas cercenadas situadas entre otros fragmentos mutilados, que representarán concretamente las de Dalí y Lorca (Fig. 459).

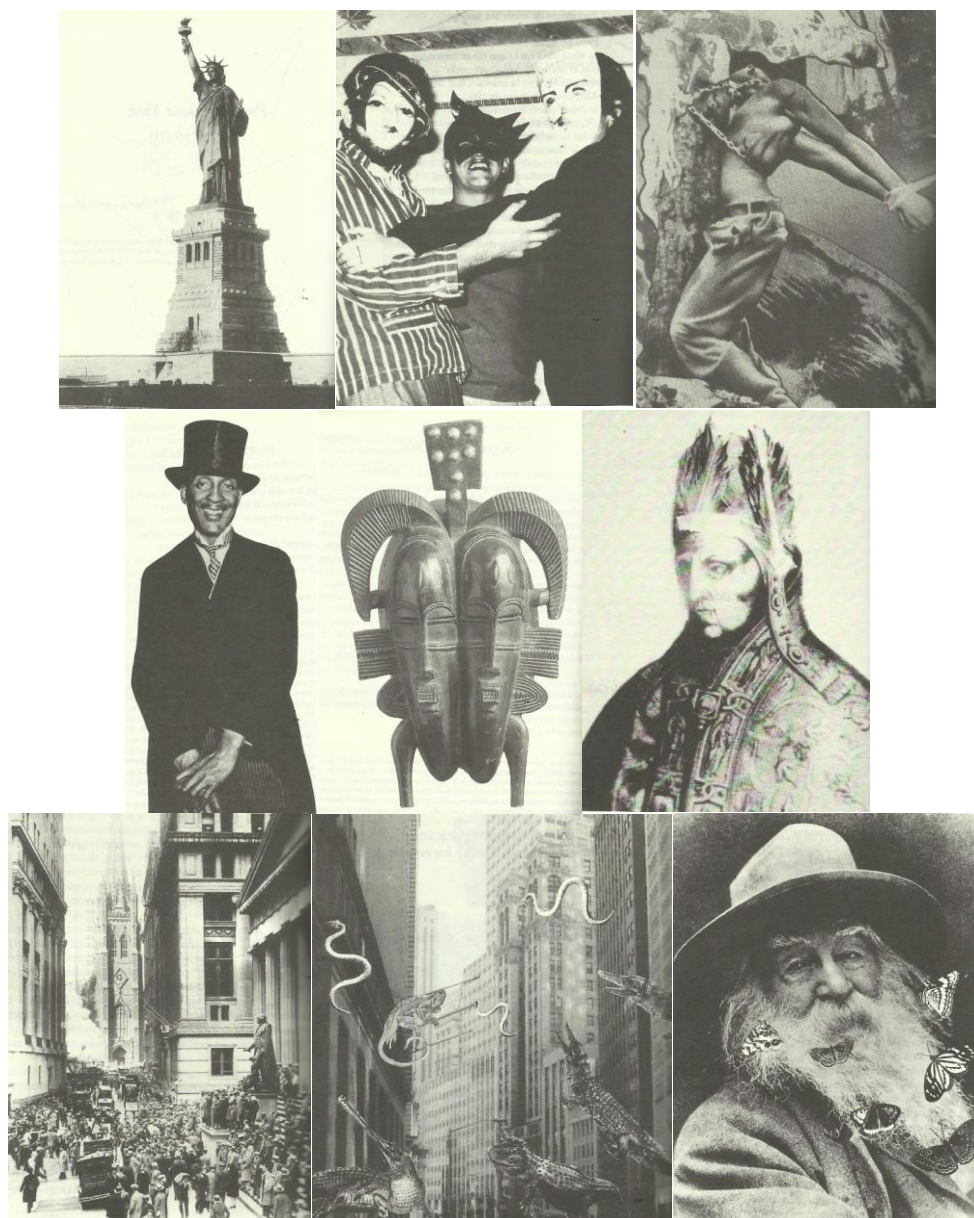


Figs. 452-465. Salvador Dalí, Detalle de *La miel es más dulce que la sangre*. 1926. Salvador Dalí, *Aparato y mano*. 1927. Giorgio de Chirico, *El sueño de Tobías*. 1917. Salvador Dalí, Detalle de *La miel es más dulce que la sangre*. 1926. Max Ernst, *La palabra o Mujer pájaro*. 1921. Salvador Dalí, Detalle de *La miel es más dulce que la sangre*. 1926. Salvador Dalí, *El poeta en la playa de Ampurias*. 1927. Salvador Dalí, Detalle de *El juego lúgubre*. 1929. Salvador Dalí, Detalle de *La miel es más dulce que la sangre*. 1926. Yves Tanguy, Detalle de *Ilustración para Los Cantos de Maldoror*. 1938. Federico García Lorca, *Bosque sexual*. 1932. Salvador Dalí, Detalle de *La miel es más dulce que la sangre*. 1926. Salvador Dalí, *Ana María cosiendo*. 1926. Johannes Vermeer, *La encajera*. 1669.

Como referencia para la construcción de ambas testas, Dalí utilizó diferentes retratos de su amigo y de sí mismo realizados por él mismo en diferentes obras durante esta época. Si bien la de Dalí tiene su presencia en *El gran masturbador* o *El juego lúgubre* (Fig. 460), la de Lorca aparecerá en obras como *El poeta en la playa de Ampurias* (Fig. 461), figurando, como en *La miel es más dulce que la sangre*, junto a otros pedazos corporales. Todos ellos referenciarán a su vez a los bustos y torsos académicos de los que Dalí se nutrió durante su etapa como estudiante, que expondrá como símbolo de superación de esta etapa y rechazo de todo academicismo o tradicionalismo estético. Su fragmentación queda a la vez emparentada con Picasso y su neoclasicismo postcubista, llegando a emplear algunos de los motivos pictóricos del malagueño referentes a brazos o partes de cuerpos escultóricos de escayola. La recuperación de la antigüedad clásica también tendrá para Dalí una clara referencia en *Valori Plastici*, en el que las estatuas antiguas, así como otros elementos de la arquitectura clásica se encuentran presentes. Por último, la disposición de pequeños elementos con los que conformar un paisaje de tipo miniaturista tendrán una fuerte influencia en Miró y en otros creadores preciosistas del Realismo Mágico de Franz Roh. La representación de ambos creadores a través de esta apariencia épica tendrá como fin hablar de ellos como estatuas clásicas ruinosas. A pesar de quedar cercenados por los embates de la vida, los destinos vitales de ambos creadores mostrarían su supervivencia mediante sus fragmentos supervivientes (Santos Torroella, 1984, p. 90). No obstante, ambas cabezas quedan separadas en el cuadro por un torso femenino sin cabeza, el cual representa la indefinición sexual de Dalí, conflicto en el que se debatirá y que será probablemente la razón de la ruptura entre él y Lorca. El final de este capítulo personal de Dalí fue también el final de su etapa lorquiana, la cual dará paso a la surrealista.

7.3. Piezas del universo pictórico daliniano en Lorca: *Poeta en Nueva York*

Imbuído por la nueva estética de vanguardia, Lorca buscaría reformular en este tiempo su lenguaje poético, como ha quedado demostrado en la *Oda a Salvador Dalí*. El surrealismo literario en el que Dalí le introdujo encontrará su mayor manifestación en un poemario iniciado en 1929: *Poeta en Nueva York* (Lorca, 2010). Realizado durante su estancia en América en calidad de estudiante, es considerado a día de hoy como superior a otros coetáneos realizados por poetas españoles con una intencionalidad estética claramente surrealista, como *Espadas como labios* (1932) de Vicente Aleixandre o *Sobre los Ángeles* (1927) de Rafael Alberti (Mangini, 2012, p. 115). El propio Lorca lo consideraría como una de sus más importantes producciones literarias, (Clementa, 2010, p. 15). A su llegada al "nuevo mundo", sin duda quedó deslumbrado ante su modernidad, tratando de transcribirla a través de una nueva forma de expresión creativa. Los poemas absolutamente rompedores contenidos en esta obra pueden definirse como descripciones de diferentes instantáneas niuyorkinas de innovadora estética. Estas imágenes fragmentarias constituyen un álbum físico, puesto que Lorca no partió de imágenes tomadas de una realidad viva y cambiante, sino de fotografías existentes de esta época. Dichas ilustraciones constituyen el universo heterogéneo de *Poeta en Nueva York* y remiten a la realidad europea de finales de los años veinte, en la que la modernidad se encontraba en su punto más álgido, vislumbrando casi su decadencia, producto de su dehumanización (Mangini, 2012, p. 116).



Figs. 466-474. Fotografías anónimas escogidas por Lorca para ilustrar *Poeta en Nueva York*: Estatua de la Libertad. *Estudiantes bailando, vestidos de mujer*. Negro quemado. Negro vestido de etiqueta. Máscaras africanas. El papa con plumas. Wall Street. Fotomontaje de una calle con serpientes y animales salvajes. El papa con plumas. Fotomontaje de la cabeza de Walt Whitman con la barba llena de mariposas.

De la misma forma que Dalí llegó a realizar verdaderos cuadros collagísticos, en los que diferentes aspectos de la realidad quedan integrados de forma hiperrealista, Lorca elaboraría una lista fotográfica con el fin de dotar a estos fragmentos fotográficos de un orden dentro de la obra. Su poemario es por tanto resultado de una selección de instantáneas –18 en total– que inspirarían su creación poética, resultando de ello un cúmulo de poemas de naturaleza también fragmentaria –esto es, independientes entre sí al proceder cada uno de ellos del análisis de fotografías de contenido diverso–; Lorca asignó a su carácter heterogéneo una coherencia de conjunto, pues dichos "poemas-imágenes" siguen una lógica dentro de la estructura global de la obra (Clementa, 2010, p. 54). Dicha configuración se encuentra relacionada con el propio desarrollo cronológico de la estancia en América de Lorca; la "crónica poética" de su viaje contó con los siguientes puntos principales: llegada a Nueva York y residencia en la Universidad de Columbia, salida al campo de

Vermont, vuelta a la ciudad y viaje a la Habana (Clementa, 2010, p. 63). Dichos momentos o piezas clave de su periplo pueden identificarse con las partes en que se divide el poemario: *Poemas de la soledad en Columbia University*, *Calles y sueños*, *Poemas de la soledad en Vermont*, *Vuelta a la ciudad*, *Huida de Nueva York (Dos vales hacia la civilización)* o *El poeta llega a la Habana*, serían algunos de los títulos que Lorca da a su obra, con el fin de fragmentar el índice en diferentes apartados.

El compendio de fragmentos fotográficos constituye todo un fresco del paisaje del mundo moderno; su aspecto original y renovador hizo que creadores españoles de vanguardia como Lorca ansiasen emularlo, llevándolo hasta su país a través de sus fragmentos referenciales; España importaría de este modo, a través de la estética del nuevo arte, imágenes como la famosa estatua de la libertad (Fig. 466), la cual figura al inicio de *Poeta en Nueva York* como forma alegórica de anunciar la llegada del Lorca a América. A esta imagen le seguirán otras, como aquella titulada *Estudiantes bailando, vestidos de mujer* (Fig. 467), con la que el poeta español ilustra su poema *Fábula y rueda de los tres amigos*, y en el que se trasluce su soledad, resultado de la decepción respecto a tres personas importantes de su vida: su último amante, Emilio Aladrén, y sus dos amigos de RDE, Dalí y Buñuel. La imagen fotográfica escogida resalta componentes de la modernidad como lo lúdico, lo festivo y lo transgresor, explicitados en el juego en que los tres hombres se ven envueltos, sus disfraces y la identidad de los mismos, cuya identidad femenina los traviste. Otra de las imágenes, *Negro quemado* (Fig. 468), posee unas características estéticas que la relacionan con las imágenes de vanguardia solarizadas de Man Ray; el hombre de raza negra que figura en ella maniatado sirvió a Lorca para referirse al "paraíso quemado" de los negros en Nueva York, despreciados por el racismo. El esperanzador porvenir que Lorca depara a la raza negra queda explicitado en la imagen *Negro de etiqueta* (Fig. 469), que va en consonancia con el poema *El rey de Harlem*: el carácter exótico del personaje, un negro vestido de etiqueta, debió de resultar rompedor para Lorca, quien a su vez lo utilizó para referenciar la moda elegante del momento presente en la modernidad europea. Los orígenes africanos de esta raza quedan enlazados por Lorca con la cultura primitiva a través de poemas como *Máscara africana* (Fig. 470) e incluso enlaza con otras culturas como la de los propios nativos americanos como *El Papa con plumas* (Fig. 471), contraponiendo tradición y modernidad como hace la vanguardia. Las imágenes de *Wall Street* (Fig. 472), *Broadway*, *Multitud* o *Matadero* se refieren a los elementos de la metrópolis, en la que abundan los números de las finanzas, los rascacielos, los espectáculos o el tumulto de la masa humana representada por los obreros y su trabajo en confrontación con los dispositivos mecánicos de sus fábricas. Estos fragmentos de modernidad quedan reflejados en poemas como *Danza de la muerte* o *Paisaje de la multitud que vomita*. Montajes fotográficos como *Fotomontaje de calle con serpientes y animales salvajes* (Fig. 473) o *Fotomontaje de la cabeza de Walt Whitman con la barba llena de mariposas* (Fig. 474) referencian a las nuevas técnicas patentadas por el arte moderno, que permiten congeniar técnica con manufactura creativa; ello dio lugar a imágenes insólitas de carácter realista que sin duda inspirarían a Lorca poemas aparentemente surrealistas o fantásticos.

Todo este material vino a componer un poemario que sitúa a la creación española como una de las más avanzadas en la nueva poética de vanguardia.

Sumado con los anteriores proyectos referidos que Lorca realizó junto a Dalí, entre 1924 y 1929, todo ello puede considerarse como el primer material consistente realizado en torno a la vanguardia europea por la nueva generación de creadores que conformaron el nuevo arte español: un grupo de jóvenes intelectuales que ya había asimilado plenamente la ideología estética de la modernidad –tras las enseñanzas de figuras como Ramón Gómez de la Serna, Eugenio d'Ors o José Ortega y Gasset o de movimientos como el ultraísmo–, encontrándose preparado para iniciar en su propio país una vanguardia autóctona, a caballo entre su propia cultura y la aprendida de Europa.

8. Las Sinsombrero: la presencia de la mujer en la vanguardia española

En España, algunos de los elementos fundamentales de la vanguardia habían encontrado su asimilación más definitiva o precisa en el grupo de jóvenes formados en la RDE, dando inicio a la conocida como Generación del 27 –es decir, a una vanguardia propiamente española integrada por creadores plenamente conocedores de algunas de las claves fundamentales de la modernidad europea–. No obstante, esta renovación de las piezas fundamentales de la cultura española todavía precisaba de otro grupo igualmente relevante y necesario en su proceso de desarrollo: el conformado por el círculo de jóvenes creadoras españolas. A pesar del fuerte vínculo que la creación de mujeres tuvo con la de los hombres de este tiempo, todavía su testimonio se encuentra por recuperar en la actualidad. Una labor, la de la equiparación de sexos en España, iniciada hace casi 150 años e incentivada en buena parte por el ámbito cultural y educativo²²⁸.

No obstante, la implantación de un feminismo en España seguía resultando desafortunadamente una utopía. La sociedad española continuaba resultando hostil para aquellas mujeres que deseaban estudiar o abrirse camino en el ámbito profesional (Mangini, 2012, p. 12). El espíritu misógino imperante en aquel tiempo se encontraba presente, como parte de su tradición cultural, incluso en el ámbito cultural. Algunos de sus creadores más relevantes, como Gregorio Martínez

²²⁸ La más temprana manifestación social en favor de la mujer en España tuvo lugar en 1786, cuando la escritora y pedagoga ilustrada Josefa Amar y Borbón dio a conocer su *Discurso en defensa del talento de las mujeres, y de su aptitud para el gobierno, y otros cargos en que se emplean los hombres*. Al igual que Wollstonecraft, Amar denuncia la situación a la que las mujeres se veían relegadas por parte de los hombres a mero objeto estético, sin derecho a un trabajo o a una educación equiparable a la de ellos (Amar, 2007, p. 10). El deseo individual de Amar enlazaría durante el periodo decimonónico con el de otras figuras precursoras del feminismo español, como Concepción Arenal; la denuncia que ésta hizo de la condición de inferioridad social de la mujer relaciona su pensamiento con la actividad de las sufragistas europeas (Cueva y Márquez, 2015, p. 31). El pensamiento de Arenal coincide con determinados hitos políticos de carácter progresista del s. XIX en España, como la aprobación de la Constitución de las Cortes de Cádiz en 1812, donde se reconoce el derecho de las mujeres a la educación (Araque, 2009, p. 4). No obstante, en la España de finales del s. XIX y comienzos del XX, los conceptos "sufragismo" o "feminismo" carecían de significado (Monterde, 2010, p. 263). Hubo que esperar a la Dictadura de Primo de Rivera para que surgiesen los primeros movimientos feministas –con figuras como la escritora Emilia Pardo Bazán (Cueva y Márquez, 2015, p. 31)–, los cuales chocaban frontalmente con el conservadurismo institucional (Monterde, 2010, p. 266). Estos sectores femeninos se ampliaron durante la II República, favorecidos por sus ideales burgueses, lo que promovió la igualdad de derechos político-sociales en ambos sexos. Con la consecución de su escaño en el Congreso de los Diputados, Clara Campoamor introdujo el sufragio femenino en la nueva constitución republicana de 1931, a pesar de las reticencias del "histerismo masculino" presente en un amplio sector de la comisión parlamentaria –incluyendo sus dos únicas compañeras parlamentarias, Victoria Kent y Margarita Nelken– (Monterde, 2010, p. 268).

Sierra, Juan Ramón Jiménez o Ramón Menéndez Pidal, tuvieron detrás de sus éxitos creativos las figuras de sus mujeres, María Lejárraga, Zenobia Camprubí o María Goyri, las cuales sacrificaron sus propias trayectorias como creadoras para ayudar a desarrollar las de sus maridos, llegando incluso a ser las verdaderas autoras de sus obras.

Otras sufrieron la decepción de intelectuales como Ortega; fue el caso de María Zambrano, su discípula más brillante y su más ferviente admiradora, quien nunca terminó de encajar los constantes reproches de su maestro (Solbes, 2015, pp. 52-63), a quien le producía "cierta desazón" la mujer intelectual y mostraba nostalgia por la mujer sin capacidades intelectuales (Mangini, 2009, p. 185). Ortega, que supo transmitir a su discípula su concepto de "Razón Vital", nunca comprendió la "Razón Poética" de María Zambrano. Ésta, propone unir arte y filosofía, huyendo de todo sistema que pueda convertir su discurso en algo rígido y encorsetado (Lapiedra, 1997, pp. 66-67). Si bien su maestro, José Ortega y Gasset, aludía en su "razón vital" o "raciovitalismo" a la razón histórica como forma de entender la historia, constituida por el "sistema de las experiencias humanas que forman una cadena inexorable y única", Zambrano evadía esta unicidad y apostaba por una "razón poética". La realidad, según Zambrano, no puede ser abarcada en su totalidad, absolutamente, como propone la "soberbia filosofía moderna". Al contrario, el mundo se muestra oscuro y lo único que se puede hacer es aportar diferentes hilos de luz a esa penumbra. Esos fragmentos lumínicos representan ese intento de comprender, lo cual transforma al sujeto (Ortega, 2004, p. 7). La intuición y el crear mediante la palabra se convierten en sus principales herramientas, encontrándose ambas en el significado del concepto de lo "poético". Su palabra se asocia con una escritura resultado de diferentes fragmentos propuestos, que sumados componen la completitud de sus textos. Lo fragmentario entendido como "lo no acabado", "falta de conclusión o conclusiones". Como una construcción precaria, no definitiva, "un pensamiento en camino, consciente de su caminar". La escritura fragmentaria de la Razón Poética "atiende a la experiencia de la vida, que transcurre esencialmente en el tiempo". Un conocimiento que a medida que se adquiere puede irse transmitiendo, sin darse por acabado (Lapiedra, 1997, p. 67). Frente a la amenaza de la "utilitaria razón" de la modernidad, que representa el escepticismo en la filosofía, el agnosticismo en lo religioso y lo despótico y la crueldad de los regímenes dictatoriales en lo político (Ortega, 2004, p. 6), Zambrano propone su filosofía, vertebrada por la necesidad de la comunicación. Ortega entendió esta filosofía como una forma de "dar el salto más allá", queriendo anticiparse al "estar todavía aquí" que él defendía en su escritura sólidamente conformada. (Lapiedra, 1997, p. 68). La "Razón Poética", a diferencia de la "Razón Histórica", se encontraba fuera de la Historia y hacía posible la comunicación, lo que otorgaba a Zambrano una mayor flexibilidad que le permitió mantener un diálogo constante con otras personas y ámbitos a lo largo de su vida. Ello contrastaba con la clara intransigencia de su maestro.

En la actualidad, algunas creadoras todavía siguen por descubrir, como el caso de la canaria Josefina de la Torre, hermana del escritor de vanguardia Claudio de la Torre y tal vez una de las figuras más versátiles de la época, dada su presencia en disciplinas como la literatura, donde destacó como novelista o poeta, la música —fue compositora, instrumentista y cantante, llegando a interpretar recitales de canciones

en lugares como la Residencia de Estudiantes – o la interpretación –participó en formatos como el teatro, el cine o la radio– (Hernández Quintana, 2001, pp. 46-48).

Estos ejemplos representan una constante en la historia de la cultura española, en la que las mujeres permanecieron mayoritariamente en el anonimato más absoluto, negándoseles el acceso a unos estudios y a una vida laboral equiparables a las concedidas al hombre, además de un desarrollo ligado a la creación; algunas, incluso, fueron eliminadas de la historia cultural española –como sucedió con *Colombine*, pseudónimo de Carmen de Burgos, tras su muerte– (Núñez, 2006, p. 347), o simplemente olvidadas, como los casos de las cineastas Rosario Pi o Helena Cortesina –primera directora de cine español– (Mateo, 2015, p. 5). Todos estos elementos contribuyeron a mantener el modelo patriarcal, según el cual la mujer no se encontraba dotada para la labor intelectual o, si lo conseguía, se debía a que poseía una mente "masculina". El rol asignado por parte del hombre a la mujer se caracterizó por una "feminidad" traducible en una actitud pasiva y en una apariencia puramente estética, destinada al mero objeto de deseo o de disfrute masculino. Esta dinámica comenzaría a cambiar de mano del nuevo panorama de la modernidad europea, así como de sus intentos por darle voz en la España de finales del s. XIX y principios del XX, animando a que determinadas mujeres de la generación nacida al calor de estos progresos sociales rompieran su silencio y lograran autorrealizarse. Del mismo modo que hicieron las mujeres europeas a la cabeza de la vanguardia, las españolas se valieron de la marginalización a la que habían sido relegadas para buscar su propio centro desde esta posición, rompiendo con la objetualización a la que habían sido sometidas desde la perspectiva masculina para convertirse en sujetos activos. La inspiración que recibieron de la modernidad conformaría un particular rosetón, compuesto por diferentes referencias que actuarían como colores de su vidriera: por un lado, el pensamiento krausista, importado a España por Julián Sanz del Río y que promulgaba la necesidad de una educación para la mujer (Ontañón, 2015, p. 193); por otro lado, la lectura de determinadas obras clave fundamentales en el movimiento feminista europeo, como *La esclavitud femenina* de John Stuart Mill (Cueva y Márquez, 2015, p. 32), leída por Emilia Pardo Bazán; además, habría que tener en cuenta los valores transmitidos por los creadores europeos que se refugiaron en España durante la I Guerra Mundial; por último, citar el compendio de elementos importados a este país por ámbitos de la modernidad como la publicidad, el cinematógrafo o las nuevas tendencias de moda. Todos ellos mostraron la construcción de una nueva mujer "emancipada" de la mirada masculina tradicional, luciendo un aspecto alejado del canon "femenino" pasado. Éste, se caracterizaría por un pelo corto a lo "garçonne", una vestimenta que propiciaba el uso de faldas más cortas de las habituales e incluso de pantalones, hasta entonces relegados al atrezo masculino. El abandono de las formas voluptuosas y de las curvas, unido al hábito de fumar, tan presente en los iconos cinematográficos hollywoodienses, o a la afición por deportes como el golf o el tenis, terminan por completar esta descripción fragmentada de la nueva mujer de vanguardia (Mangini, 2012, pp. 17-18). Pero, por encima de todo ello, el mayor logro que alcanzó la mujer en la España de principios de siglo fue la posibilidad de acceder a unos estudios superiores y universitarios, además de poder integrarse en el ámbito laboral, desempeñando funciones hasta entonces relegadas al hombre. En esto fue fundamental la ILE, en cuyo proyecto figuraba, como una de sus partes esenciales, la visibilización del papel de la mujer en el desarrollo de la sociedad

española moderna. Esta labor se iniciará en 1870, cuando Fernando Castro fundase la Asociación para la Enseñanza de la Mujer y, posteriormente, Francisco Giner de los Ríos y otros integrantes de la ILE continuaron defendiendo esta importante labor pedagógica, la cual presentaban como el resorte "más poderoso" para acabar con la "inferioridad" a la que la mujer se encontraba sometida socialmente, mediante su educación "no sólo *como*, sino *con* el hombre" (Cueva y Márquez, 2015, pp. 28-31). Para ello, contaron con la presencia de mujeres en sus centros o hicieron posible que muchas de ellas pudiesen continuar sus estudios en otros países.

La necesidad de relación con el exterior fue constante en aquellos intelectuales de ideas más progresistas, los cuales buscaron importar los elementos más innovadores en su país con el fin de renovación el panorama cultural, situándolo a la altura de los más avanzados de Occidente. Como modelos a seguir, las propuestas educativas europeas más avanzadas, que adaptaron a la propia idiosincrasia cultural española²²⁹. Los elementos reformadores más importantes presentes en cada una de ellas fueron traducidos e integrados en una nueva institución gemela de la RDE y creada cinco años después: la RDS. Ésta, serviría como muestrario de los diversos fragmentos europeos constituyentes de la pedagogía femenina más avanzada, sirviendo de unión de cada uno de ellos a través de su fórmula española. Al igual que estaba sucediendo en Europa, esta institución ofreció a sus alumnas un ambiente intelectual, posibilitándoles estudiar disciplinas como farmacia, medicina y derecho gracias a excelentes profesoras, provenientes incluso de Estados Unidos. De todos los referentes pedagógicos que tuvo en cuenta la RDS, la labor de los *colleges* ingleses fue fundamental precisamente en la aplicación de los modelos pedagógicos destinados al ámbito femenino en España. Éstos, sabrían transmitir los fragmentos feministas wolfianos a las nuevas generaciones de alumnas y futuras creadoras de vanguardia. Los presentes en el Lyceum Club de Londres serían los que mayor peso tendrían. Fundado en 1903 por la escritora Constance Smedley, fue visitado en 1925 por algunas intelectuales españolas como Carmen Baroja, que extrajeron los ingredientes fundamentales de su receta educativa (Mangini, 2012, p. 15). A su regreso, estos referentes tomaron cuerpo en el Lyceum español, fundado como parte de la RDS, destacando la creación de una gran biblioteca, una guardería o de una sala de conferencias donde se organizaron debates de corte literario, científico, artístico, sociológico, legal o musical. En ellos, se tratarían asuntos como el sufragio femenino o la reforma del Código Civil a favor de las mujeres, tan vigentes en la Europa de la modernidad (Mangini, 2012, pp. 14-15). Además, algunos de estos conferenciantes imbuídos en la modernidad europea como Ortega y Gasset, incluyeron en sus charlas elementos asociados con el nuevo mundo. Estos, se encontrarían presentes en los títulos *El sentido deportivo de la vitalidad* o *El estado, la juventud y el carnaval* (Cuevas, 2015, p. 56). Además, de la misma forma que la RDE, la RDS propuso una serie de actividades en el terreno social que introdujeron elementos de la modernidad europea de la época presentes en sus "costumbres, modas y tendencias": actividades lúdicas como bailes de disfraces, conciertos y recitales ofrecidos por las residentes, la práctica de deportes como el hockey, el esquí, el tenis y el atletismo, o la participación

²²⁹ Como referencias, tuvieron en cuenta instituciones como la *International Federation of University Women*, el *National Council for the Unmarried Mother and Child*, la *British Federation*, la Liga de las Naciones sobre Derechos de la Mujer, la *International Woman Suffrage Alliance*, la *Ligue Internationale des femmes pour la Paix et la Liberté* o la *International Institute for Girls in Spain*.

en actividades de la RDE, incluyendo excursiones e incluso viajes al extranjero con sus compañeros de la residencia masculina. Por otra parte, se impregnó a las residentes de una conciencia social que las llevaría a organizar actividades como diferentes campañas de alfabetización, las cuales verían posteriormente su materialización más interesante en las Misiones Pedagógicas (Tiana, 2016).



Figs. 475-478. Anónimo, *Estudiantes del Glen Eden en Poughkeepsie, Nueva York. 1911*. Anónimo, *Estudiantes de la Residencia de Señoritas disfrazadas. Curso 1930-1931*. Anónimo, *Residentes en el tejado de la Residencia de Señoritas. Curso 1930-1931*. Anónimo, *Estudiantes de la Residencia de Señoritas en una fiesta de disfraces sobre motivos goyescos. Sin fecha*.

En esta revolución pedagógica española fueron clave determinadas figuras pioneras en la visibilización intelectual de la mujer en España: nombres como las citadas María Goyri²³⁰ y Carmen Baroja²³¹, María de Maeztu²³², la abogada Victoria Kent, o la filósofa María Zambrano se encontrarían ligados de una o de otra forma con la RDS, siendo responsables de la importación fragmentaria de los modelos pedagógicos europeos citados. De la misma forma que la implantación de estas referencias tuvo lugar de esta forma progresiva y fragmentada, las futuras creadoras surgidas al calor de esta institución española irían incorporando su reivindicación feminista a través de aquellos fragmentos clave con los que construyeron sus obras y, por tanto, su personalidad. Este "yo" femenino –compuesto por diferentes piezas referenciales– buscaba desafiar el imperio cultural masculino, construyendo la imagen de mujer importada desde los diferentes lugares europeos de vanguardia: la *flapper* o *it girl* americana, la *garçonne* francesa o la *maschietta* de *Italia* contribuirían a la "mujer

²³⁰ Goyri fue de las primeras en obtener el doctorado en Madrid, pasando a ser profesora del ILE, además de colaborar con su marido en diversos trabajos intelectuales (Mangini, 2012, p. 13).

²³¹ Baroja, escritora y mujer de Pío y Ricardo, fue autora de *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98* (Baroja, 1998).

²³² Maeztu es considerada la experta en el movimiento reformista educativo europeo más solicitada en la España de aquel tiempo; estudiante de magisterio y filosofía, alumna de Ortega y Unamuno, becada por la JAE en Leipzig y Hamburgo, brillante oradora y conferenciante en España y Europa, fue nombrada en 1915 directora de la RDS (Cueva y Márquez, 2015, pp. 39-40).

emancipada" española (Mangini, 2012, p. 16). Sería precisamente en actividades como las referidas fiestas de disfraces donde las residentes desarrollaron interesantes acciones performáticas, transitando entre los dos roles de género asumidos y divididos por la sociedad. De esta forma, las residentes mostrarían en su indumentaria y en su actitud fragmentos propios del hombre, como el traje, el cigarro o el pelo corto, adoptando roles como los del "estudiante vividor", marinero o "majo" histórico (Figs. 475-478).

Otro de los factores determinantes que posibilitó esta revolución femenina se encontraba en el ámbito familiar, pues parte de estas nuevas creadoras españolas consiguieron llevar a cabo su desarrollo creativo personal gracias a la comprensión de su entorno más cercano, cuyo talante abierto y su buena disposición económica les permitió acceder a una educación completa, tanto escolar como universitaria, pudiendo además formarse en sus ámbitos creativos propios. Al igual que en Europa surgió, de la mano de la modernidad y de la vanguardia, un grupo de mujeres que supieron visibilizar su papel como creadoras, en España nacía un movimiento intelectual femenino al amparo de los nuevos tiempos occidentales, en el que la mujer comenzó a dejarse notar como sujeto activo, dejando de ser objeto pasivo, motivo o modelo para la creación de artistas masculinos. Si bien, como ha podido comprobarse, existieron ejemplos históricos previos de determinadas mujeres que buscaron formar parte de la vida social española mediante su labor intelectual, la represión ejercida sobre ellas provocó el silenciamiento de sus testimonios. Con el advenimiento de la modernidad, las creadoras aprovecharían el espacio público que se les ofrecía por primera vez para presentar sus propuestas desde sí mismas, mostrando su yo interior y más personal.

Todos estos elementos contribuirán, entre los años 1906 y 1936, a la conformación de un arte de vanguardia español, en el cual tendrán presencia, como en Europa, un número considerable de mujeres. Al igual que harán sus compañeros, cada una de estas creadoras interpretará determinados elementos importados de la vanguardia europea con el fin de adaptarlos a la cultura española y construir, desde sus personalidades, un lenguaje propio acorde con la modernidad. Sus obras serán resultado de esta construcción fragmentaria, asemejándose a mosaicos cuyas teselas deberán ser analizadas para comprender sus referentes de vanguardia. De idéntica forma a como sucederá con el nuevo arte europeo, estas creadoras apostarán por la interdisciplinariedad al colaborar en proyectos conjuntos con diferentes creadores y entre diferentes ámbitos y disciplinas artísticas. En el ámbito pictórico, al igual que habrá un Pablo Picasso, un Juan Gris, o un Salvador Dalí, habrá una María Blanchard, una Maruja Mallo o una Ángeles Santos; en el ámbito literario, además de un Federico García Lorca, un Miguel Hernández o un Rafael Alberti, destacarán escritoras como Concha Méndez, Lucía Sánchez Saornil, María Teresa León, Josefina de la Torre o Rosa Chacel; en el ámbito filosófico, además de un José Ortega y Gasset habrá una María Zambrano; en el ámbito musical, aparte de un Ernesto Halffter, destacará una Rosa García Ascot como compositora en el *Grupo de los Ocho* que, a imagen de *Les Six* francés, renovará la música europea como hizo Germaine Tailleferre. En el ámbito cinematográfico, junto a un Luis Buñuel o un José Val del Omar, cohabitarán creadoras como Helena Cortesina –considerada como la primera cineasta española– o Rosario Pi, emulando a sus contemporáneas Alice Guy o Germaine Dulac. En el

ámbito escénico, destacarán junto a Cipriano Rivas Cherif directoras de compañías como Antonia Mercé (La Argentina), Encarnación López Júlvez (La Argentinita) o Margarita Xirgu. Mediante su participación en proyectos grupales, pondrán en común cada uno de sus fragmentos de vanguardia propios, aportando su originalidad e innovación personal en pos de una vanguardia propiamente española.

Algunas creadoras de vanguardia españolas ya han quedado reflejadas en este trabajo previamente, representando emblemáticamente diferentes ámbitos del nuevo arte. Todas ellas aprenderían la modernidad a través de las referencias que determinadas creadoras europeas importaron desde sus países de origen durante la I Guerra Mundial. Dichas intelectuales no sólo entraron en contacto con España, sino que incluso llegaron a estrechar lazos con su arte llegando a quedar en este país. En esta atmósfera, estas creadoras se fusionarían con los creadores y creadoras españoles, de la misma forma que los propios autores y autoras de vanguardia españoles compartirían amistad y referencias estéticas, intercambiando sus experiencias y dejándolo como constancia en sus obras. En este sentido, dichas autoras no sólo influirían en la conformación de una vanguardia española a través de su ejemplo como artistas en el país, sino que éstas también quedarían influidas por España en el desarrollo de su estética.



Figs. 479-482. Norah Borges, *Retrato de Ángeles Santos*. 1936. Victoria Durán, *Figurín para Los medios seres*. 1929. Anónimo, Rosa Chacel, Concha Méndez Gregorio Prieto y Maruja Mallo, entre otros, en una verbena madrileña. 1927. Maruja Mallo, *Detalle de Verbena de Pascua*. 1927.

En el ámbito pictórico, destacan un buen número de creadoras; éste sería el caso de la argentina Norah Borges, cuyo viaje a España con su hermano Jorge Luis le hizo conocer a su futuro marido, Guillermo de Torre (Huici, 1999, pp. 23-25). La relación de amistad mantenida por Norah con los creadores españoles se muestra en

obras como *Retrato de Ángeles Santos* (Fig. 479) así como en los diferentes retratos que realizó de su marido, mientras que sus creaciones gráficas de contribuyeron a la construcción del imaginario pictórico ultraísta. Otras creadoras como Victoria Durán, establecería también relaciones con el ámbito ultraísta, destacando la colaboración artística con Ramón Gómez de la Serna con la creación de los figurines de su obra *Los medios seres*. De estas imágenes destaca el fuerte componente cubista e incluso constructivista, en ese afán por desintegrar a los personajes representados en diferentes piezas y colores con el fin de representar el reflejo psicológico de su interior (Fig. 480). Otras creadoras como Concha Méndez encontraron en amigas como Maruja Mallo su propia representación pictórica. En una de las Verbenas de Mallo, aparece una pareja de amigas que personifican a estas dos creadoras, asiduas a este tipo de celebraciones castizas de Madrid (Fig. 481). Méndez a su vez se contagió de los elementos de la modernidad en que Mallo la envolvió pictóricamente para producir diferentes poemas de corte ultraísta.

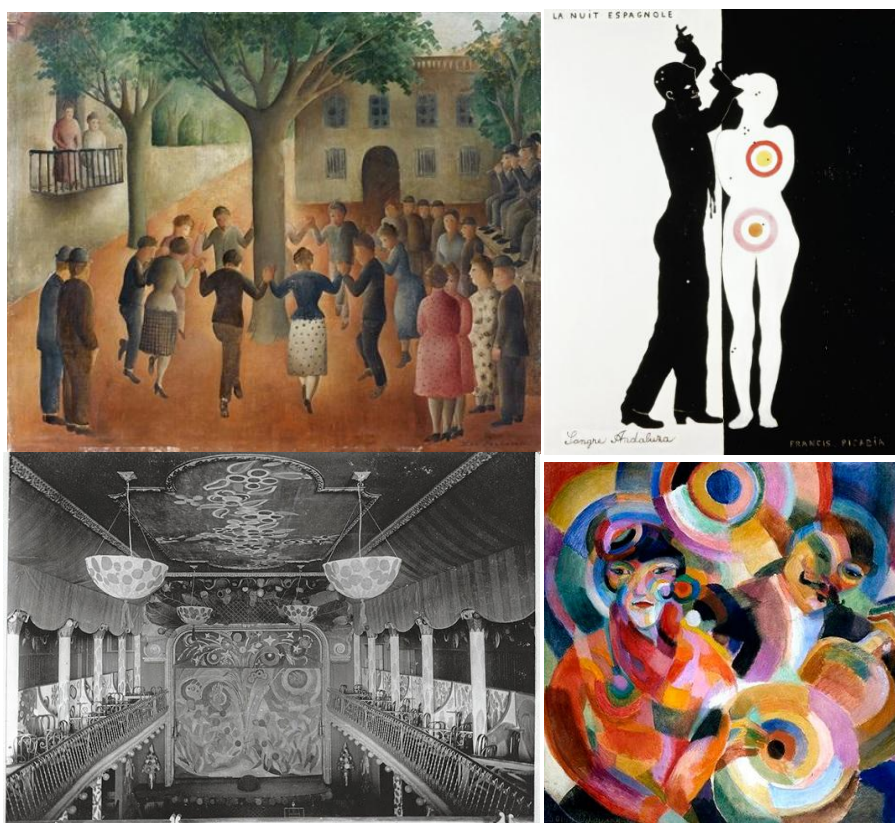
La mezcolanza entre creadores y creadoras de la vanguardia española y extranjera queda patente en instantáneas conservadas y correspondientes a diferentes momentos en que unas y otros se encontraron para trabajar conjuntamente o simplemente formar parte de encuentros, fiestas o celebraciones: desde verbenas o ferias donde rostros como los de Maruja Mallo, Gregorio Prieto, Concha Méndez, Manuel Altolaguirre, Rosa Chacel o Luis Cernuda se entremezclan como tripulantes de un avión de cartón piedra; banquetes celebrados donde Federico García Lorca, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Pablo Neruda o Luis Buñuel posan entremezclados con María Teresa León, Eva Thais Lupe Condoy Pilar Bayona o María Luisa González en torno a una mesa en un homenaje al pintor Hernando Viñes (Fig. 483); días en la playa como bañistas en Valencia, donde Manuel Altolaguirre o Luis Cernuda se unen en un abrazo con María del Carmen Antón, Blanca Pelegrín o M^a del Carmen García Lasgoity se dividen las tareas educativas como misioneros de las Misiones Pedagógicas (Fig. 484). Pombo fue en este sentido el mejor de los aglutinantes entre diversión y creación para creadores y creadoras venidos de diferentes puntos de España o del resto de Europa a Madrid, centro neurálgico cultural.



Figs. 483-484. Anónimo, Homenaje al pintor Hernando Viñes. 1936. Anónimo, Víctor Cortezo, Blanca Pelegrín, Luis Cernuda, M^a del Carmen García Lasgoity, Manuel Altolaguirre y M^a del Carmen Antón en la playa de la Malvarrosa. 1937.

En este periplo, le acompañaron otras creadoras que visitaban por primera vez España, como la rusa Olga Sacharoff o la francesa Sonia Delaunay. De ambas destacan una serie de obras inspiradas en temas típicamente españoles, en los que la cultura española parece integrarse con la europea a través de la estética pictórica fragmentada del Realismo Mágico. De Sacharoff, sus escenas de sardanas por

ejemplo, en las que el Realismo Mágico se hace patente en la construcción detallada de paisajes conformados por multitud de elementos, recreados desde una cierta vista aérea (Fig. 485). El estilo, de corte ingenuo, recuerda a las obras de Henri Julien Félix Rousseau o Walter Spies, citadas por Roh. En el caso de Delaunay, cabe citar sus cuadros sobre cantantes de flamenco, donde los modelos representados –la cantaora y el guitarrista–, de corte figurativo, parecen fundirse en la atmósfera abstracta que les rodea, dominada por formas geométricas y coloristas (Fig. 488). La atracción por esta temática recuerda a las obras de Francis Picabia realizadas sobre España e incluso durante su estancia en este país, como *Le nuit spagnole*, donde los fragmentos cromáticos vuelven a estetizar el espacio de la cultura española, organizándolo literalmente en el espacio pictórico mediante su clara división en partes (Fig. 486). El movimiento estético patentado por Delaunay junto a su marido Robert, el orfismo o el vibracionismo, hace acto de presencia en estas obras.



Figs. 485-488. Olga Sacharoff, *La sardana*. 1930. Francis Picabia, *Le nuit spagnole*. 1922. Anónimo, Teatro *Petit Casino* de Madrid decorado por Sonia Delaunay. 1919. Sonia Delaunay, *Cantante de flamenco*. 1915.

El matrimonio participó del movimiento pictórico ultraísta, aportando estos "ismos" en la conformación de la vanguardia española. Su influencia estética fue tal que la fragmentación pictórica presente en el orfismo llegó hasta la escenografía de los actos ultraístas e incluso en la forma de vestir mediante sus diseños de moda. Por ello, cabría decir que los creadores de vanguardia españoles así como la sociedad cultural española acabaron envolviéndose en esta atmósfera fragmentada, participando de una estética de camuflaje delauniana, como sucedió en salas de exposiciones como la de la calle Barquillo de Madrid, con los vestidos que lucirían personalidades públicas como la familia de los marqueses de Urquijo, o a través de la decoración que lucirían lugares como el *Petit Casino* de la capital

española (Fig. 487). Ramón Gómez de la Serna se refirió a este contagio de la estética delaunayniana definiéndola como "rosetas multicolores" (Gómez de la Serna, 1968, p. 136), ventanas donde "se ha escarchado el color", haciéndose muchos trozos de diferentes tonos que compusieran el vestido de un personaje de Picasso. Un "arlequinismo decorativo", un "arcoiris fantástico" que "llueve" o se "estrella" sobre sus ventanas, sobre sus lienzos, "causando una descomposición del prisma del ojo que las mira", sucediendo "lo que sucede cuando se mira a través de un diamante físico" (Gómez de la Serna, 1968, p. 137). Sonia "decora la casa de poemas" y diseña "trajes poemáticos", hechos de una "retalería" de "sedas y telas preciosas" que, desde su "fábrica", sale "a la calle". La "influencia Delaunay" está "en las vallas, erigida en los escaparates y las fachadas, triunfante en las redacciones de las nuevas revistas" y en el "teatro", "para una caracterización que se ha implantado en la vida". En definitiva, planos de una nueva ciudad vibracionista u orfista que será habitada por "los más selectos habitantes de las viejas ciudades" (Gómez de la Serna, 1968, pp. 141-143).

También hubo casos como el de la pintora Leonora Carrington, perteneciente al Círculo de Bloomsbury, el cual integró a todo un grupo de creadoras británicas defensoras del feminismo y de la libertad sexual. Finalmente, cabe citar a Remedios Varo, la cual llegó a convertirse en una eminente creadora de vanguardia. No obstante, el desarrollo de su periodo creativo lo llevaría a cabo en México tras su exilio, por lo que sus aportaciones fueron posteriores al periodo histórico fijado en este estudio.

8.1. El ámbito pictórico: María Blanchard, Maruja Mallo y Ángeles Santos

Hablar de pionerismo pictórico supone referirse a María Blanchard, española de origen que alcanzaría fama como pintora en Europa al entrar en contacto con la vanguardia; tras su regreso a España, mostraría los postulados estéticos cubistas de Picasso y Braque asumidos en su propia obra, a los cuales hizo evolucionar junto a Juan Gris, dotándolos de su forma definitiva al hacerlos retornar a una estética figurativa. María Gutiérrez Cueto –éste era su nombre real– llegó a París en 1908, gracias a una beca que le fue concedida en España. Influida por Corot y el impresionismo, estudia con Hermenegildo Anglada Camarasa (Campoy, 1980, p. 23), perteneciente a la primera generación de la Escuela de París, donde quedan representados los creadores españoles que se establecieron en Francia. De él obtendrá Blanchard su interés por los colores vivos, del mismo modo que con Kees van Dongen. El elemento fauvista le fue poco a poco aproximando a la generación de la vanguardia, pero fue seguramente frecuentando la casa de Ricardo Viñes, donde entró en contacto con el cubismo de Picasso, Braque y Gris (Campoy, 1980, p. 48). Viñes, pianista y compositor catalán, había conseguido amalgamar las diferentes corrientes de vanguardia creando su propio círculo, tal y como hizo Picasso con su *Bateau-Lavoir*. De entre las personalidades cubistas, fue la amistad con Gris la que llevó a Blanchard a plantearse el desmontaje de cada una de los bloques de su edificio creativo con el fin de dar lugar a un nuevo estilo recolocando sus piezas según el nuevo arte. Así, se deprendió de algunos elementos, como la suntuosidad colorista, el empaste y la preferencia por las historias, por la búsqueda de una temática más compleja. Así lo vio Ramón Gómez de la Serna:

Inmediatamente cambió de signo y se metió en el terreno del cubismo, bombardeando sus imágenes, desintegrándolas con una meticulosidad de laboratorio que daba espanto²³³. Yo, que la vi renunciar a aquella gran pintura que se le reveló de entrada, sé bien de qué gran desprendimiento nace su pintura europea (Ramón, 1961).

En esta metamorfosis de Blanchard colaboraría Gris, quien supo transmitirle sus fragmentos heredados del cubismo: la perfección y la claridad. Las palabras del pintor madrileño eran a su vez elementos aprendidos de Picasso, quien a su vez los obtuvo de Cézanne:

En arte como en biología, hay herencia, pero no identidad con los antepasados. los pintores heredan caracteres adquiridos por sus predecesores; por esto, toda obra importante ha de corresponder a su época y al momento en que fue hecha. Es fechada necesariamente por su propio aspecto. La voluntad consciente del pintor no puede intervenir. Todo aspecto voluntario y creado por un gusto por la originalidad sería ficticio; toda manifestación expresa de la personalidad sería negación misma de la personalidad (Gris, 1924, p. 83).

Blanchard captó el mensaje de Gris y poco a poco se fue desprendiendo de las piezas heredadas que condicionaban su pintura: el paisaje pre-impressionista español, el estilo de Camarasa y Van Dongen y, tras su trabajo en el cubismo, la estética de Gris. En su lugar, aportará las suyas propias, aquellas que terminarían por definir el arte cubista: la humanización del cubismo y la esquematización de la realidad.

Blanchard perteneció a ese grupo de creadores que, desde el nuevo arte, defendió la vuelta a la humanidad de la que éste se había desprendido. El camino de regreso hacia lo figurativo (Campoy, 1980, p. 48) coincidió con el momento de mayor amistad con Gris, 1918, época en la cual la sociedad cultural europea, tras la Primera Guerra Mundial, comienza a plantearse la reinterpretación del ideal clásico. El sentido estructurador que el cubismo compartía con el clasicismo los hacía aliados en esa nueva fórmula de *Rétour à l'ordre* (Jiménez-Blanco, 2017, p. 79). No obstante, fue Gris y el cubismo lo que le hizo desprenderse de sus elementos españoles –sus apellidos– para adoptar el apellido de su madre, Blanchard, que la situaría del lado de Francia, es decir, de la Europa de la vanguardia.

Además de Gris, Blanchard contó con otras amistad decisivas ya durante su estancia en Francia: alojada en Beaulieu-les-Loches, compartió espacio creativo con creadores como Jean Metzinger, Jacques Lipchitz o Vicente Huidobro (Jiménez Blanco, 2017, p. 86). Pero, sobre todo, sería de gran importancia en su trayectoria un creador concreto: Diego Rivera. Su amistad se inició en Madrid entre 1907 y 1908, y con él participó en la *Exposición de Pintores Íntegros* organizada por Ramón Gómez de la Serna en esta misma ciudad en 1915. Blanchard se sumó al interés de Rivera y otros cubistas por recuperar el carácter figurativo de la pintura que el cubismo le había negado, apostando por devolver al arte las emociones y sensaciones perdidas. Esto separaría a Blanchard de Gris, que defendía junto con otros creadores los valores más

²³³ De nuevo el paralelismo entre el taller de artista y el laboratorio científico como lugar donde tienen lugar los procesos de creación del nuevo arte de vanguardia.

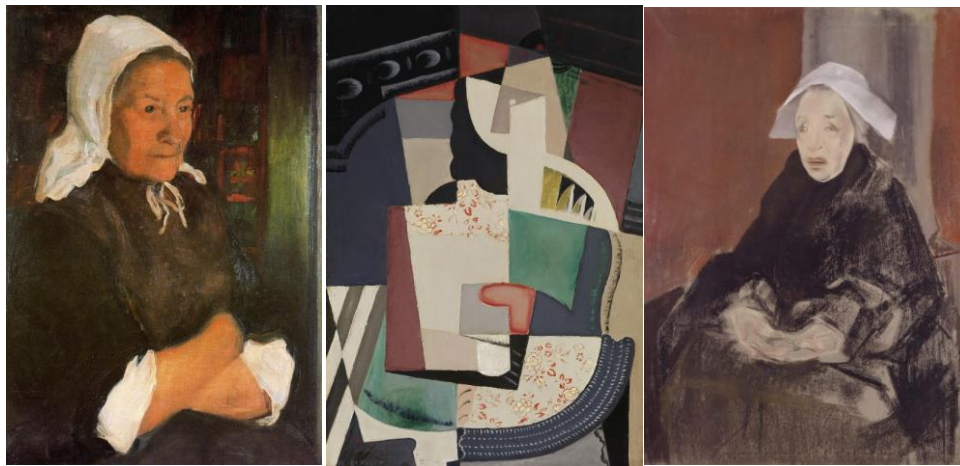
puros del cubismo. El grado de conexión con la realidad que la pintura moderna debía de admitir generó un debate que dio lugar a estas dos facciones o grupos pictóricos, que defendían formas de pensar opuestas. Con el tiempo, Blanchard y su grupo demostraron que cubismo y naturalismo podían ir de la mano, adaptándose con ello a las nuevas tendencias artísticas de posguerra (Jiménez-Blanco, 2017, pp. 79-80). En ese Retorno al Orden, en ese regreso a sus orígenes pictóricos, Blanchard nunca abandonó las lecciones aprendidas durante su etapa cubista. Ello le llevó a representar el nuevo realismo desde una óptica esquemática, distinguiendo y simplificando sus formas para dotar a las figuras de una geometría que de alguna forma las deshumanizaba sin volverse abstractas (Campoy, 1980, p. 64).



Figs. 489-490. María Blanchard, *Naturaleza muerta*. 1918. *Bodegón oval. Naturaleza muerta con peras*. 1925.

Así, por ejemplo, si se comparan obras de asunto similar de ambos periodos, como *Naturaleza muerta* (Fig. 489) y *Bodegón oval. Naturaleza muerta con peras* (Fig. 490), se observa que entre los siete años que distan de un bodegón a otro ha tenido lugar un proceso de recomposición. Durante el camino que va del cubismo al Retorno al Orden, los objetos pictóricos han ido concretando sus formas; el frutero, las frutas, la mesa o los cubiertos han dejado de constituir una amalgama de formas conectadas mediante sus trazas rectas y curvas para ir recuperando su individualidad. El paisaje deja de constituirse por fragmentos casi totalmente abstractos y geométricos para volverse un conjunto con un aparente menor número de elementos, cuya definición los hace fácilmente identificables o familiares. No obstante, aunque su dimensión es figurativa, su recreación no es realista, sino que presenta un estilo que mantiene su pertenencia a la vanguardia. Su "obsesión por suprimir los efectos de profundidad en la pintura" le llevó a crear una atmósfera de espacialidad comprimida. Otras muestras de su dependencia cubista fue su paleta restringida y su sentido estructural, arquitectónico, que rememora las lecciones de Juan Gris en su texto *De las posibilidades de la pintura* (Jiménez-Blanco, 2017, p. 88). En él, afirmaba que "un cuadro es una síntesis, como sintética es toda arquitectura". En ella, se preguntaba qué necesidad había de "dar significaciones de realidades a esas fuerzas", ya que "concuerdan entre sí y constituyen una arquitectura" (Jiménez-Blanco, 2017, p. 67). Blanchard hizo de los personajes de sus obras realistas una "arquitectura del sentimiento", un ejercicio de autocontrol en la representación de sus características. Obtener la máxima expresividad de sus cualidades empleando los menos elementos posibles (Logroño, 2008, p. 26). Algo que aprendió muy bien de las nuevas tendencias estéticas de posguerra al no tratar de ser verista con la representación del realismo,

así como de Gris, aplicar su "método deductivo" durante el proceso creativo, no pintando casi nunca del natural sino generando esa realidad a partir del intelecto (Jiménez-Blanco, 2017, p. 90). Con ello se abría una nueva vía dentro del cubismo, en la que la geometría universalizadora pudiera compartir espacio con una nueva subjetividad nacida tras el ángulo de visión "deshumanizador" al que se refería Ortega. El creador recuperaba así su interés por lo humano, algo que Blanchard convierte en su signo más identificativo. En la mayoría de sus trabajos, se advierte una clara presencia de retratos, lo que probablemente se encuentre íntimamente relacionado con su autobiografía, caracterizada por una enfermedad que la acompañaría toda la vida y deformaría sus facciones. Esto le hizo rehuir del contacto con otras personas, recluyéndose en su trabajo. A pesar de su soledad, ella no mostrará rechazo hacia el género humano, sino que más bien sentirá que trabajar sobre él le servirá como terapia. Su extrema sensibilidad quedará reflejada en la sutileza con que representará sus figuras, lo cual no dejará de ser una declaración de intenciones, una forma de dejar su propia firma, de afirmarse como creadora.



Figs 491-493 . María Blanchard, *Bretona*. 1910. *Mujer sentada*. 1917. *La bretona*. 1928-1930.

Ello puede comprobarse al comparar la forma en que este género fue evolucionando a lo largo de su vida creativa. Previamente a la abstracción, su técnica podía considerarse de un realismo académico imperante en la sociedad cultural europea más tradicional, como queda demostrado en *La bretona* (Fig. 491). Durante su contacto con el cubismo, va poco a poco desmantelando todo su arsenal pictórico aprendido en España e incluso en su primera etapa ya en Francia. La figura humana va poco a poco deshumanizándose hasta adoptar una apariencia inanimada, convirtiéndose cada una de sus partes en objetos que se confunden con otros elementos del paisaje. En *Mujer sentada*, la figura humana parece ser también una especie de bodegón, tan propio del cubismo (Fig. 492). Finalmente, en su Retorno al Orden, los rasgos humanos vuelven a perfilarse, aunque sin buscar la concreción primera, como sucede con *La bretona* (Fig. 493).

Las contribuciones de Blanchard ayudaron a configurar la nueva realidad estética europea postbélica, en la cual influyó enormemente lo que Franz Roh vino a denominar en su ensayo sobre el nuevo arte como Realismo Mágico o Post-Expresionismo (Roh, 1997). En esta nueva perspectiva de vanguardia postbélica, se apostaba por mostrar una realidad figurativa distinta a cómo se había representado

previamente a la abstracción. Una realidad misteriosa, donde lo representado quedase dotado de una apariencia sólida, metálica e incluso sobrenatural. Lo recreado quedaba representado de forma minuciosa y miniaturista, con unos colores nuevos y vivos, aunque con cierto halo de irrealidad. Microcosmos donde cada uno de estos elementos estéticos mostrarían la realidad como algo compuesto de formas múltiples y fragmentadas. Las principales ideas de esta nueva vanguardia europea serían importadas por José Ortega y Gasset a través de la traducción de la citada obra literaria de Roh y al escribir su ensayo *La deshumanización del arte* (Ortega, 2005). Los creadores de la nueva generación de vanguardistas en España pronto recibieron estas referencias y las aplicaron en sus obras más renovadoras. De entre ellos, cabe destacar a Salvador Dalí y, sobre todo, a Maruja Mallo y Ángeles Santos. Tanto una como otra artista personificaron una serie de características que harían evolucionar el propio arte español hacia una consonancia con el resto del arte realizado en algunos de los países más avanzados. La reivindicación que ambas autoras hicieron de la presencia de la mujer en el ámbito social y cultural de la modernidad, demuestra que su aportación creativa puede ser equivalente e incluso superior en calidad a la de un arte histórico mayoritariamente masculino. El contacto que, tanto Mallo como Santos, mantuvieron con el ambiente intelectual español, sería representativo de su interés por el panorama cultural europeo de la modernidad. El acceso y colaboración con diferentes medios de comunicación e instituciones culturales, así como su amistad con divulgadores del nuevo arte o con creadores de su generación, les llevó a una reciprocidad creativa e incluso a colaboraciones en proyectos comunes. Además, la influencia que sobre ellas tuvo la lectura de obras como el *Realismo Mágico; post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente* de Franz Roh – compendio de los elementos más característicos del nuevo arte surgido tras la I Guerra Mundial– fue determinante en la conformación de sus personalidades y estilos. Sus mundos pictóricos se encuentran plagados de referencias a la vanguardia europea y a la modernidad, incluidos precisamente con el fin de mostrar su identificación con ellos: desde similitudes visuales con movimientos como el expresionismo o el surrealismo, pasando por la recreación de mundos microscópicos y minuciosos, la crítica social, la apariencia escultórica de las figuras, su síntesis geométrica o la muestra de ámbitos como el deporte, el cine o lo popular.

Maruja Mallo representa la nueva imagen de creadora transgresora que comienza a visibilizarse en la segunda década del s. XX. Su trayectoria sobresaliente como estudiante de arte le llevó de su Galicia natal a Madrid, donde se empaparó del clima de renovación cultural que por entonces se estaba viviendo; ello le permitió acceder al nuevo arte que comenzaba a conocerse y a importarse de Europa. Aunque su formación hasta el momento se había limitado al academicismo que la sociedad cultural española había venido arrastrando y perpetuando, su acceso a una educación superior y su talante inquieto le hizo "despojarse de la toga académica" para demostrarse a sí misma que formaba parte del colectivo de vanguardia de aquel tiempo (Mangini, 2012, p. 88). Ello le hizo desarrollar un lenguaje multidisciplinar propio del nuevo arte europeo, en el cual se concitan fragmentos literarios, pictóricos, fotográficos, escénicos e incluso performáticos. Mallo se convertiría en una mujer independiente, transgresora e inconformista, respecto a la imagen de la mujer construida por una sociedad cuya mirada era eminentemente masculina. A las dificultades para estudiar bellas artes –carrera que no estaba bien vista por la

sociedad tradicional de la época— hay que sumar la mirada misógina de las instituciones culturales, que seguía sin aceptar del todo el acceso de la mujer a este tipo de estudios. Mallo, con el fin de vencer su personalidad tímida, se apoyó en una actitud liberal propiamente feminista para crearse una coraza con la que defenderse de todo ello; esto le llevaría a construirse una personalidad de "vanguardia" acorde a la que otros creadores ya habían elaborado de sí mismos. Este espíritu "indómito, frívolo y carnavalesco frente al arte y a la vida" (Mangini, 2012, p. 56) definiría esta estética, tan propia de la modernidad y de la joven vanguardia europea, que abogaba por el humor, la irreverencia o el juego. Con el fin de desestabilizar desde su marginalidad el centro de esta sociedad atrasada, Mallo adoptó una personalidad "camaleónica", que afectaría tanto a su identidad creadora como personal. De esta forma se dio a sí misma voz como sujeto individual con identidad propia y única, confundiendo a aquella sociedad discriminadora tendente a encasillar a la mujer en su rol femenino tradicional. Así, eligió su propio nombre, dejando atrás el de Ana María Gómez González para adoptar el de Maruja Mallo —adoptando el apellido de su padre y el nombre con la que le llamaban de pequeña— así como su edad —a lo largo de sus diferentes épocas se registró con diferentes edades— (Mangini, 2012, pp. 51-53). Externamente, Mallo mostrará a lo largo de su vida una apariencia llamativa, luciendo una apariencia "andrógina" —pelo corto, ropa de hombre— y haciendo uso de un vestuario y un maquillaje colorido e impropio de la discreción que la sociedad conservadora esperaba de la mujer de la época (Mangini, 2012, pp. 75-76). Su actitud independiente le hizo deambular como *flâneur* por la ciudad sin necesidad de acompañante —como se estipulaba en la época—, visitando los lugares no sólo propios de su condición acomodada, sino también los barrios periféricos y marginales. En la conformación de su autorretrato tuvo un fuerte peso el factor escénico, el cual estuvo también presente en la construcción de su propia personalidad como creadora²³⁴. Este sentido performático adoptado del nuevo arte le hizo relacionarse con creadores afines como Federico García Lorca, Salvador Dalí, Concha Méndez, Luis Buñuel o Margarita Manso. Todos ellos le llevaron a protagonizar una serie de polémicas acciones representativas de su desafío hacia aquella sociedad que denominarían como "putrefacta", es decir, anticuada, obsoleta, enemiga de lo moderno (Mangini, 2012, p. 59). En una de ellas se encuentra el origen de la expresión con la que pasa a denominarse al grupo de creadoras españolas de vanguardia, cuyo personal feminismo les hizo enfrentarse a la mente anquilosada de la sociedad de su época: Las *Sinsombrero*. El sombrero, considerado como símbolo de distinción social, sería despojado de la indumentaria jerárquica tradicional por estas creadoras y, más concretamente, por Mallo. Ésta, se lo quitaría junto a otros amigos al atravesar en una ocasión la Puerta del Sol, como gesto provocador para quienes se encontraban en aquel lugar. Los transeúntes presentes en aquel momento, educados para considerar este elemento del vestuario como símbolo de la heterosexualidad, apedrearon e insultaron de forma homofóbica a este grupo de creadores²³⁵. Al igual que el sombrero

²³⁴ De la personalidad escénica de Mallo dan testimonio su colección de autorretratos fotográficos, realizados en Cercedilla en compañía de su hermano en 1929, o en la Isla de Java en 1945, ataviada con máscaras y pieles originales y autóctonas de la isla. El surrealismo y el primitivismo hacen presencia en estas imágenes al igual que otros movimientos, representados en determinados elementos de vanguardia presentes en estas "plásticas escenográficas" —como ella misma las denominó—, las cuales conformarían su propio imaginario. Fotografía y pintura llegan a confundirse de la mano de Mallo, que intervendrá sobre sus propias fotografías retocándolas, completándolas con elementos pictóricos.

²³⁵ Maruja Mallo recuerda este episodio: "Coincidí con Salvador Dalí, que como siempre suspendía. Al

como símbolo de distinción social, otro elemento representativo de la imagen tradicional de la mujer, la falda, fue también eliminado por parte de Mallo en otra de sus acciones performáticas: junto a Salvador Dalí y a Luis Buñuel, desafiaron la normativa eclesiástica, otra de las jerarquías encargadas de preservar la ideología conservadora dentro de la sociedad. Durante una visita al monasterio de Silos, ante la prohibición de la entrada de toda mujer en el recinto que llevase falda, la creadora consiguió disimular esta prenda colocándose una chaqueta que sus compañeros le prestaron a modo de pantalón, el cual no desafiaba la "moralidad" defendida por la iglesia²³⁶. La naturalidad con la que Mallo vino a romper ciertas normas anacrónicas establecidas por una sociedad dominada por el hombre, así como la trascendencia de sus rituales, le llevó incluso a ganar un *Campeonato de blasfemias* organizado en un bar cercano a la madrileña Plaza de la Cebada, o a penetrar accidentalmente en una iglesia de Arévalo mientras se celebraba el oficio religioso, montada en una bicicleta de la que había perdido el control (Patiño, 2009, p. 20).

Todo ello hizo a Mallo proclamarse como "precursora del travestismo" (Mangini, 2012, p. 74), cuyo sentido íntimo de cambio de roles se encontraba también presente en el arte de vanguardia europeo. Creadores como Marcel Duchamp o Man Ray buscaron no sólo romper las fronteras definidas por la sociedad tradicional, sino también identificarse con el género femenino. El elemento performático también se encuentra presente, pues el disfraz será principal en la "articulación del yo" de estos artistas; estos, utilizaron diferentes elementos con los que definir su apariencia externa, difuminando los límites tradicionales de los sexos. La máscara, el disfraz y la *performance* resultaron "cruciales para la producción de la subjetividad femenina a través de una voluntad activa" (Chadwick, 1998, pp. 22-27). Maruja recopiló cada uno de los fragmentos estéticos de su vanguardia conociendo de primera mano los ámbitos culturales españoles desarrollados principalmente en Madrid, donde se estaba dando difusión a las nuevas teorías estéticas de Europa. Entonces Madrid, España, según Mallo, "era Europa, era una ciudad cultural", distribuida en sus diferentes focos culturales, a cuyo desarrollo la creadora asistió: la propia tertulia de Ramón en el Café Pombo, el grupo teatral *El Mirlo Blanco* presidido por Baroja, el ámbito reservado a las figuras de la cultura europea –Le Corbusier y su nuevo *purismo*, Stravinsky y su *neoclasicismo*, Einstein y su *Teoría de la relatividad*– cuyas disertaciones tendrían lugar en la RDE, o la propia *Revista de Occidente* de Ortega, el cual dedicaría la primera y única exposición pictórica de la revista a la propia creadora en 1928 (Huici, 1999, p. 26); sería en la sede de la revista de Ortega donde Maruja iniciaría su carrera artística, dándose a conocer públicamente. A su vez, esta revista representaba el epicentro de toda la actividad cultural madrileña y, por ende, española. Una puerta

conocerme se entusiasmó de nuestras conversaciones y me trajo a Federico García Lorca y a Buñuel, que eran los residentes más destacados de la Residencia de Estudiantes. [...] Porque ya para nosotros era una revelación, un nombre europeo nacido en España que era Pablo Picasso y Juan Gris. [...] Todo el mundo llevaba sombrero, era algo así como un pronóstico de diferencia social. pero un día, a Federico, a Dalí, a mí y a Margarita Manso, otra estudiante, se nos ocurrió quitarnos el sombrero y al atravesar la Puerta del Sol nos apedrearon, insultándonos como si hubiéramos hecho un descubrimiento como Copérnico o Galileo [...] que nos llamaban maricones porque se comprende que creían que despojarse del sombrero era como una manifestación del tercer sexo" (Filmanova, 2009).

²³⁶ Esta anécdota fue referida por Mallo junto a la de la Puerta del Sol: "Después, como nos interesaban muchísimo los cantos gregorianos, determinamos ir al Monasterio de Silos. Entonces a nuestra entrada un fraile dijo que no podían entrar faldas. Entonces resolvimos el problema prontamente porque nos prestaron las chaquetas Dalí y Buñuel y nos pusimos como pantalones, y entonces pudimos entrar en el recinto sagrado y fuimos las primeras previsoras del travestismo a la inversa" (Filmanova, 2009).

abierta hacia Europa, a la cual se asomaría Maruja. Cada uno de las referencias o influencias culturales de las que se empapó gracias a esta "atalaya" quedó 51 años después plasmado en un *collage* que Mallo tituló precisamente *Homenaje a la Revista de Occidente* (Fig. 494). Como si se tratase del mapa cultural malliano de aquellos años, esta poderosa imagen conformada por multitud de recortes o fragmentos fotográficos y pictóricos sirve para recorrer cada uno de los puntos espaciales y temporales por los que su creadora transitó en su formación como artista de vanguardia. El material recopilado aparece ordenado según el criterio estético personal y biográfico de la autora: sus compañeros de generación – Salvador Dalí o Federico García Lorca– conviven con otros como Antonio Machado, André Breton, Ramón Gómez de la Serna o Pablo Neruda en escenarios que Mallo compartió con ellos, como las playas de Chile, las calles de París, los campos de Cercedilla, las ferias y verbenas de Madrid y los círculos culturales de la capital española, como la propia Revista de Occidente, liderada por los ojos de su mentor: José Ortega y Gasset.



Fig. 494. Maruja Mallo, *Homenaje a Revista de Occidente*. 1979.

Ortega adoptó el papel de organizador de una exposición pictórica con carácter excepcional, dada la original personalidad estética de la pintora elegida. Gracias a esta relación tan especial con el filósofo, Mallo –para quien también era su primera exposición– tuvo acceso a las obras teóricas *La deshumanización del arte* y *Realismo Mágico; post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*, las cuales también le sirvieron en la construcción de su mundo pictórico presentado en la exposición de obras citadas. Referentes plásticos como el cubismo o la escuela metafísica italiana se encuentran presentes como piezas conformadoras. Ello le da a estas obras una apariencia de carácter fragmentario en su mayoría, siendo este espíritu reflejo del de las vanguardias a las que Mallo tuvo acceso. Cada uno de estas citas estéticas constituyen una nueva narración cultural, propuesta desde Europa y adaptada a la cultura española por esta creadora. De ello dan testimonio los numerosos escritos conservados de la creadora, "páginas dotadas de gran interés compositivo" en torno a los cuales fue cimentando teóricamente su obra. Sus esquemas y resúmenes de diversas lecturas permiten comprender la influencia que

sobre ella tuvieron autores tan dispares como Platón, Galileo, Newton, Freud, Marx, Einstein, Valery o Guillermo de Torre. Los diferentes movimientos artísticos, el psicoálisis, la historia, la mitología o la geometría figuran como principales fragmentos referenciales en los diferentes pedazos teóricos mallianos recopilados, como "anotaciones en los márgenes, trozos de papel recortados, y vueltos a pegar en el texto, intrincadísimos códigos de colores en los subrayados en verde y rojo, repeticiones de términos y frases –frecuentemente abreviados–" que la creadora tuvo en cuenta a la hora de realizar sus creaciones pictóricas (Cordero, 2017, p. 68). Como ejemplo paradigmático de este nuevo arte, destacan tres obras de la exposición sobre las que Ortega puso el foco de atención, realizadas sobre motivos de verbenas²³⁷ (Figs. 495-497).



Fig. 495. Maruja Mallo, *La verbena*. 1927.

Mallo se valdría de las diferentes piezas del arte nuevo –cubismo, futurismo, simultaneísmo, constructivismo, surrealismo, expresionismo, abstracción o realismo (Mangini, 2012, p. 89)– al apostar por el lenguaje del Realismo Mágico como aglutinador de todas ellas. De la nueva tendencia postexpresionista anunciada por Roh, Mallo aplica su fórmula de colores compactos e intensos, la ilusión de movimiento, la representación minuciosa y detallada –un pequeño universo donde caben diferentes historias–, misteriosa y geométrica de la realidad. Este último factor –la geometría– le sirve como andamiaje con el que sustentar cada uno de estos fragmentos plásticos, lo que le llevó a denominar estas obras como "teoremas estéticos" (Mangini, 2012, p. 93). A pesar de esta contención de los trozos conformadores de su "esqueleto" plástico, los lienzos de Mallo parecen representar la eclosión de las partículas del nuevo lenguaje, los átomos del universo pictórico de vanguardia. Este estallido innovador de actividad y colorido, capaz de trastocar la perspectiva convencional del público, encuentra en las verbenas un escenario propicio, pues genera la impresión en el espectador de estar viendo aquel carnaval "desde otro vehículo que lo desorienta y aturde" (Parsons, p. 97). Cada una de estas obras funciona como contenedor de elementos como lo festivo, lo lúdico, lo dinámico,

²³⁷ Mallo explica los motivos que llevaron a Ortega a escogerla como creadora: "Era yo estudiante cuando Ortega y Gasset conoció mis verbenas y dijo: 'la revista de Occidente jamás ha hecho una exposición pero, tratándose de un caso extraordinario y tan original, hará una exposición de esta pintora'. Fue mi primera exposición y la única que realizó dicha revista" (Filmanova, 2009)

lo heterogéneo o lo inaudito, entremezclados en el nuevo arte. Sus cuadros están plagados de escenas caóticas superpuestas, en las que no importa si la dimensión de los elementos de algunas es proporcional frente a los de otras con las que no guardan relación. Mallo reinterpreta los elementos del imaginario popular español presente en estas fiestas para dotarlos del halo mágico de la modernidad; así, los de tipo costumbrista son reciclados con aquellos otros esotéricos (Santos Torroella, 1994, p. 30), formando un revoltijo de componentes sacros y paganos. Para Mallo, las verbenas tenían un fuerte componente autobiográfico, pues por un lado le remitían a las ferias callejeras a las que asistiría durante su infancia (Mangini, 2012, p. 38), mientras que por otro aludían a las celebraciones populares madrileñas como la romería de la Pradera de San Isidro (Mangini, 2012 p. 95), a las que asistió en su juventud junto a otros compañeros de generación. Por otro lado, la recreación del ambiente castizo y folclórico español por parte de los creadores de vanguardia será una constante. Según Mallo, el tipo de elementos que más le interesaron durante esa época los encontraba en la calle, puesto que lo que más le atraía era lo popular, "la multiplicidad de seres, cosas y objetos" (Mallo, 1939, pp. 7-8). Como creadora instalada en la modernidad, Mallo interpreta la realidad –desde su mirada como *flâneuse*– como un espectáculo caleidoscópico (Mangini, 2012, p. 90) donde tiene lugar una miríada de escenas abigarradas, confusas y dinámicas de forma simultánea, conceptos representativos del cubismo y del futurismo.



Figs. 496-499. Maruja Mallo, *Kermés*. 1928. *Verbena*. 1928. Walter Spies, *El carrusel*. 1922. Pieter Bruegel el Joven, *Regreso de la Kermesse* (sin fecha).

Al igual que Pieter Bruegel el Joven hará en sus escenas populares o *kermesses* (Fig. 499), estas situaciones surgidas en ambientes festivos son analizadas por Mallo desde un punto de vista sociológico e incluso antropológico, permitiéndole introducir componentes de vanguardia como lo crítico y lo humorístico: así por ejemplo, en sus propias "kermesses", los curas montados en los cerdos del ti vivo o

los gendarmes persiguiendo a los soldados, ilustran diferentes elementos conservadores representativos de la sociedad española –las fuerzas del orden, la religión– considerados como negativos por los creadores de vanguardia, de corte progresista, contra los que responden a través de su nuevo arte. A pesar de que las historias retratadas en estos cuadros pueden resultar disparatadas, la propia creadora afirmaba que simplemente se había encargado de retratar fielmente el ambiente de una verbenas, donde todo eso podía ser posible²³⁸. A su vez, este tipo de representaciones parecen extraídas de creadores del Realismo Mágico como Walter Spies, cuyo *Tiovivo* (Fig. 498) guarda una clara semejanza con las verbenas de Mallo (Figs. 492-494) y sirve para ilustrar algunos de los nuevos conceptos del postexpresionismo por parte de Roh²³⁹.

La presencia de motivos tradicionales de verbenas como atracciones mecánicas de motivos circulares mecánicos –norias o tiiovivos– se combinan con otros de tipo moderno como las luces eléctricas, los aeroplanos o automóviles, aludiendo al mecanicismo y generando un torbellino de caos e hilaridad propios de la sociedad moderna y presentes en movimientos españoles de vanguardia como el ultraísmo (Mangini, 2012, pp. 92-93). Otras referencias artísticas para Mallo pueden encontrarse en referentes como el Bosco o Goya, algunas de cuyas obras representan escenas multitudinarias, irónicas y críticas; Mallo tuvo oportunidad de ver algunas de ellas durante sus visitas al Museo del Prado. Las bacanales, orgías y carnavales se encuentran presentes también en las obras de estos autores, situaciones que sirven de "válvula de escape" para las masas. En ellas, dan rienda suelta a sus instintos, despojándose de su careta e disolviendo la jerarquía social con su conducta. Las "risas, la ambivalencia, la violencia" son elementos identificativos de estas multitudes tan determinantes en la modernidad, cuyas fiestas evitaban posibles revoluciones sociales (Batjin, 2003, pp. 9-12). Esta alegría, jovialidad y movimiento se ven a su vez refrendados por otro elemento de la modernidad y de la vanguardia: el culto al deporte. Mallo lo incorpora al nuevo *atrezzo* de la nueva mujer moderna en obras como *Ciclista* o *Elementos para el deporte* (Fig. 266), debido al dinamismo corporal y al sentimiento de libertad que implicaba. Quizá, uno de los mosaicos de la modernidad más logrados por Mallo se encuentra en la obra *Guía postal de Lugo* (Fig. 500), cuya función debe ser una especie de cartel turístico²⁴⁰. Por su amalgama de elementos, este *collage* rompe con las normas espaciales del arte clásico, así como con su temática. En su "sistema rupturista de yuxtaposiciones aparentemente inconexas" (Mangini, 2012, p. 85), incorpora elementos modernos como aquellos relacionados con el deporte, – nuevo fenómeno cultural de moda en la España de los años veinte–, los nuevos medios de transporte –los automóviles o el avión que sobrevuela la ciudad gallega– o

²³⁸ Según Mallo: "Al mismo tiempo que el demonio pasa espantado en u coche de punto, los sacerdotes toorean en las barracas y giran en las norias. Así mismo vemos en estos ritos o manifestaciones populares cómo están representados satíricamente los nobles y el ejército. Aparecen agigantados burlescamente reyes, nobles, burgueses, toreros, boxeadores y manolas. Todos estos personajes tienen presencia grotesca, realiad de fantoches" (Mallo, 1939, p. 9).

²³⁹ Para Roh, Spies abre nuevas vías en el arte "confiriendo nuevo valor y expresión inédita a la infinitud de lo ínfimo, a la pequeñez de toda nuestra existencia": "Creo que, justamente, este tipo microcósmico del post expresionismo, con su perspicacia para lo que es de menor tamaño que el natural, para lo diminuto, a lo cual contrae y reduce (desde un punto de vista cósmico-astronómico) toda la vida terrenal, encierra una verdadera originalidad, puesto que precisamente esta intuición faltaba por completo en el arte de las últimas generaciones" (Roh, 1997, p. 93).

²⁴⁰ La obra fue un encargo del consistorio de la ciudad, que apoyó los estudios de bellas Artes de Mallo (Mangini, 2012, p. 84).

los medios publicitarios —el cuadro mismo poseería la estética de un folleto turístico—, todo ello junto a determinados motivos de la ciudad representativos de su pasado y tradición, creando la imagen de una ciudad moderna y cosmopolita.

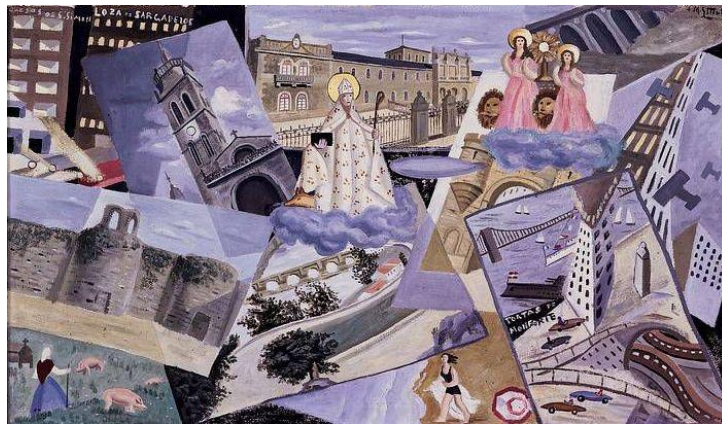


Fig. 500. Maruja Mallo, *Guía postal de Lugo*. 1923.

El estilo de Mallo fue evolucionando al incorporar nuevas temáticas y asuntos a medida que la creadora entraba en contacto con la modernidad y sus nuevos "ismos". En la serie *Estampas* (Figs. 501-502) retrata el ritmo vertiginoso de la vida urbana mediante "sensaciones visuales, la simultaneidad producida por el dinamismo callejero". La metrópolis adquiere una apariencia temible a través del "estilo fragmentado" de las imágenes del mundo nuevo: "las plazas azotadas por el terror, los mecanismos asociados y discordantes, los seres, las máquinas, los rascacielos, los anuncios luminosos y los objetos se superponen precipitadamente, entremezclándose con los sucesos siniestros de la vida diaria de las ciudades" (Mallo, 1939, pp. 11-12). Frescos visuales que, por su carácter "cinemático", recuerdan a la estética vanguardista presente en *Casa de apartamentos* de Barradas o los *Sueños noctámbulos* de Dalí a través de sus paisajes, emblemas de la civilización moderna. El carácter inquietante que Mallo imprime a ésta advertiría de su decadencia, la cual comenzó a llegar con acontecimientos como la I Guerra Mundial o el crack del 29, del que fue testigo Lorca durante su estancia en Nueva York, denominando a los avisos apocalípticos de Occidente como "noticias necrófilas" (Mangini, 2012, p. 100).



Figs. 501-502. Maruja Mallo, *Estampa cinemática*. 1927. *Estampa*. 1927.

De todos los nuevos movimientos estéticos surgidos en Europa, tal vez el que mayor repercusión tiene en la futura obra de Mallo es el surrealismo, dependiente del psicoanálisis. Sus verbenas entroncan con esta nueva visión a través del citado Goya, el cual sufrió también una evolución en su madurez, convirtiendo sus carnavales y otras fiestas folclóricas españolas como romerías en escenarios tenebrosos. Tras el carnaval, llegaba la cuaresma de "El entierro de la sardina", "el miércoles de cal, de polvo, fango y ceniza" (Abril, 1930). Como Goya, Mallo supo expresar pictóricamente su visión del mundo que le rodeaba; España, al igual que la modernidad de la que bebería, presentaba una sociedad en decadencia, cuyo edificio aparece resquebrajado o plagado de grietas.

Del mismo modo que el futurismo marinettiano ataca a la antigua civilización, la modernidad también será atacada por la vanguardia, mostrándola como sede ruinoso y decrepita sujeta a "exploraciones arqueológicas y antropológicas" (Mangini, 2012, pp. 127-128). De esta época posterior es la serie de Mallo *Cloacas y campanarios*, donde esta sociedad "putrefacta" queda reflejada. La creadora cambia color y alegría por oscuridad e inquietud, generando escenarios pictóricos al margen de la civilización, arrabales donde convergen un compendio de elementos desechados que ella reúne a modo de trapería, mostrándolos²⁴¹. Lugares recolectores de despojos, los cuales son a su vez reflexión del ser humano en su presencia y ausencia: la imagen del espantapájaros, del esqueleto o de su putrefacción (Fig. 503). Un vánitas moderno en homenaje a la tradición pictórica española encarnada por creadores como Zurbarán o Valdés Leal (Fig. 504), cuyos paisajes simbólicos y composiciones de acumulación barroca ya habían sido revividos por creadores de vanguardia españoles como Juan Gris. La fama de los trabajos de Mallo llegó a oídos de los propios surrealistas, quienes se interesaron por sus obras e incluso las adquirieron²⁴². Aunque Mallo muestre como los surrealistas cierto sentimiento fetichista hacia los productos de desecho, no busca con ello provocar una mayor confusión en el mundo mediante su estética, sino rescatar "el orden natural del caos aparente de la modernidad" (Greeley, 2006 pp. 173-175). Por aquella época se adscribió a la *Escuela de Vallecas*, que le influiría en la búsqueda de paisajes alejados, habitados por despojos, restos vegetales, animales o desechos de la ciudad (Fig. 505). Mallo se interesó por el retorno al campo y la pretensión de generar un nuevo estilo de pintura nueva y alejada de toda tradición. Este estilo de Mallo puede calificarse de "geológico", paralelo al surrealismo orgánico, óseo y biomorfo de Brancusi o Picasso (Fig. 506) (Carretón, 2006, p. 15).

Finalmente, será la influencia de Miguel Hernández o Luis Castellanos, así como su integración en nuevos movimientos estéticos como el de la Escuela de Vallecas o el Grupo Constructivo de Joaquín Torres García, o el descubrimiento de

²⁴¹ La influencia del surrealismo y del psicoanálisis en su nueva etapa queda descrita por Mallo de forma sencilla y directa: "Como pasa el día y la noche por la ley de los opuestos, es una cosa que la puede revelar el inconsciente pero no el consciente y la razón. Es una evolución. Si en la vida existe lo bueno es porque existe lo malo, y si existe el día es porque existe la noche" (Filmanova, 2009).

²⁴² Mallo relata el momento en que Breton compró su obra *Espantapájaros*: "[A] el papa de los surrealistas, que era André Bretón, con Aragon, Paul Eluard, Perec, Magritte y todo el grupo [...] les interesó mucho haberme conocido y desearon ver mi obra prontamente. Y al día siguiente, vinieron al hotel donde me hospedaba y se quedaron asombrados y Bretón le interesó tanto el cuadro de los espantapájaros que dijo 'Este cuadro no lo venda porque soy yo el que lo va a adquirir'. Había otro que era de un pájaro estrangulado que había visto visualmente en Cercedilla, porque había sido electrocutado por un cable eléctrico y se titulaba *Grajo y excremento*. Ese dijo Paul Eluard que le interesaría mucho tenerlo [pero] no tenía dinero" (Filmanova, 2009).

Matila Ghyka –príncipe rumano aficionado como Mallo por el esoterismo, que escribió sobre el número de oro en obras como *La geometría de arte y de la vida*– (Duran, 2008, p. 98) lo que le hizo dar el tercer y definitivo giro a su estilo: el contacto con la Naturaleza y el intento por reflejar su perfección mediante sus componentes orgánicos más representativos (Huici, 2009, p. 35). Este último elemento a incorporar en su bagaje de vanguardia se encuentra compuesto de los siguientes factores: el orden, la proporción y la simetría, de la que brotó "el esplendor de las secretas floraciones armónicas" de sus "Naturalezas vivas" (Huici, 1999, p. 28). El retorno a la perfección, la pureza y la tradición del arte propuesto por una parte de la vanguardia, es utilizado por Mallo para diseccionar geoméricamente los componentes de la Naturaleza para obtener, mediante su estética pulcra, las formas ocultas de la realidad.



Figs. 503-506. Maruja Mallo, *Antro de fósiles*. 1930. Juan de Valdés Leal, *In ictu oculi*. 1672. Pablo Picasso, *La crucifixión*. 1932. Benjamín Palencia, *Toros*. 1933.

Pero Mallo no sólo se valió del ambiente de modernidad presente en España para crear su propio mundo pictórico, sino que ella misma servirá a su vez de inspiración con su ejemplo para creadores con los que mantuvo relación. Si bien ella dejó un recuerdo de cada uno de ellos en sus diversas declaraciones, no sucedió lo mismo en el caso contrario: algunos, como Alberti, la recordarán tardíamente, mientras que otros ni siquiera la mencionarán e incluso la tratarán con cierta misoginia –Buñuel concluyó su ciclo de cine en la Sociedad de Cursos y Conferencias con el siguiente comentario machista: "Queda abierto el concurso de menstruación. Maruja Mallo tiene la palabra" (Elola, 2017). Sin embargo, otros amigos creadores sí dejaron huella de Mallo incluso en su propia obra. El propio Dalí, que compartió con la creadora sus años como estudiante en Madrid, la incluye en su acuarela de corte expresionista *Sueños noctámbulos* (Fig. 507). En ella, el creador refleja diferentes escenas

costumbristas, reunidas en una sola imagen y bañadas de sombras y luces a modo de frescos cinematográficos en blanco y negro, siguiendo la estética de filmes de Paul Leni como *El gabinete del doctor Caligari* o *El hombre de las figuras de cera* (Fig. 508). Estas pequeñas historias, son testigo de las aventuras nocturnas como *flâneuserie* de Dalí por Madrid, en las que se autorretrata junto a otros amigos entre los que puede identificarse a Mallo (Mangini, 2012, p. 71). Su presencia fue un componente más de aquellas composiciones de carácter narrativo, plagadas de detalles fragmentarios, caóticos y simultáneos²⁴³.



Figs. 507-508. Salvador Dalí, *Sueños noctámbulos*. 1922. Fotograma de *El hombre de las figuras de cera*. 1924.

A su vez, la preferencia de la creadora por los despojos durante su etapa surrealista sirvió de inspiración a Ernesto Giménez Caballero, para la creación de su composición psicoanalítica *Yo, inspector de alcantarillas* (1928) —cuya portada fue también realizada por Mallo—. Esta obra, hace referencia al mundo de detritus del que se compone el inconsciente humano (Mangini, 2012, p. 106). La atractiva personalidad de Mallo hizo a su vez que el novelista José Díaz Fernández se inspirase en ella para la creación de la protagonista de su novela *La Venus mecánica* en 1929 (Díaz Fernández, 2012). En ella, una mujer "moderna" y de carácter arrollador, debía sobrevivir en el macrocosmos de una sociedad en progreso aunque todavía de carácter misógino (Mangini, 2012, p. 109). Además de ejercer un fuerte magnetismo en todos los personajes que le rodean, el personaje poseía el elemento esotérico, cuestión por la que en aquel momento había demostrado interés la creadora, así como otros intelectuales de su época. Una de las influencias que Mallo tuvo en esta creencia, fue la de Torres-García, que le mostró una nueva forma de ver la vida, no sólo desde el compromiso social, sino desde un profundo sentido espiritual en el mundo material. Según el creador uruguayo, el conocimiento humano estuvo basado desde tiempos inmemoriales en el pensamiento esotérico. "Su deseo de retroceder a lo elemental, a los orígenes" es representativo de su pertenencia a la tradición esotérica (Domènech, 2000, p. 7). La teosofía europea representa otra de las referencias del gnosticismo en Mallo, puesto que en aquella época hubo en España un resurgimiento del interés por el ocultismo. Creadores como Cansinos Assens, María Zambrano, Remedios Varo buscaron en esta doctrina una nueva forma de "enfocar la

²⁴³ Estos frescos dalinianos se componen de elementos como "bares, burdeles, faroles, iglesias, escaleras, calles, ventanas, una botella de vino, un perro patas arriba, una lechuza, algunos gatos, vagabundos, una prostituta, unos cuantos borrachos zigzagantes" (Mangini, 2012, p. 72).

finalidad de la vida en la tierra" más allá del catolicismo. Lo sobrenatural, lo mítico y cosmológico encontró fácilmente salida en Maruja a través de la poética de la Escuela de Vallecas y, sobre todo, de su relación sentimental con Miguel Hernández, a quien la creadora consideraba como "encarnación de la tierra" (Mangini, 2012, pp. 188-189).

Pero, sin duda, el creador con el que entabló un contacto más estrecho fue Rafael Alberti, estableciendo con él una relación sentimental que perduraría seis años, por encima de otras que la creadora mantendría con creadores como el citado Miguel Hernández o Pablo Neruda. Aunque Alberti acababa de despuntar como poeta al ganar el Premio Nacional de Literatura con su obra *Marinero en tierra* (Mangini, 2012, p. 119), siempre había sentido inclinación por la pintura, convirtiéndola en una afición que le acompañó de por vida. Poética y pintura fueron los elementos que unieron a esta pareja entre 1925 y 1931 –hasta que Alberti dejase a Mallo por su futura esposa, María Teresa León (Pérez de Ayala, 2009, p. 100)–. Durante esta etapa, la pintora y el poeta pasaron parte de su tiempo asistiendo al Museo del Prado para comentar sus obras o participaron de tertulias nocturnas, momentos en los cuales pusieron en común sus opiniones estéticas y se influyeron mutuamente. Esta simbiosis dio lugar a una serie de proyectos en los que sus trayectorias creativas quedaron ligadas íntimamente, dando lugar a una unicidad propia de una perfecta sintonía personal y profesional. Estas obras tienen en común la enumeración como herramienta de representación de vanguardia, a través de la cual la lista de los diferentes elementos citados literaria o pictóricamente componen en conjunto el paisaje general descrito en poemas o lienzos. Las "imágenes pictóricas" de Mallo, junto a las "metáforas poéticas" de Alberti, pueden desgajarse de sus obras de aquella época e intercambiarse entre sí, demostrando su equivalencia fragmentaria (Patiño, 2009, p. 17). Así, por ejemplo, mientras Mallo pintaba sus *Verbenas* y *Estampas*, Alberti escribía sus poemarios *Cal y Canto*, *Sobre los ángeles* o *Yo era un tonto, y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, lo cual generaría fragmentos comunes en ambos ámbitos creativos. Los poemas de Alberti resultarán del compendio o acumulamiento barroco de aquellos elementos asociados a la mecánica, los medios de transporte, el cine, el guiñol, el carnaval o al mundo mágico y místico de los ángeles, que claramente fueron tomados de los cuadros de Mallo y traducidos al lenguaje poético²⁴⁴.

A su vez, Mallo ilustró algunos poemas de Alberti aparecidos en prensa, además de colaborar en algunos proyectos escénicos de Alberti de aquel tiempo, como *La pájara pinta* o *Colorín colorado*, encargándose de los figurines y los decorados²⁴⁵ (Fig. 509). La plástica escenográfica malliana penetró de tal forma en Alberti que él mismo llegó a concebir una pieza teatral inspirada en la estética de esta creadora: *El hombre deshabitado* (Fig. 510). En esta obra, los fragmentos matéricos de Mallo hacen presencia en su más descarnada apariencia de despojos (Fig. 511), mostrando un mundo plástico de carácter expresionista, cruel y caótico en el cual el individuo que lo habita aparece igualmente despojado de su humanidad (Muñoz-

²⁴⁴ Como *La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo* –que fue acompañado de los dibujos titulados *Huella* y *Cloaca* en su publicación en *La Gaceta Literaria*–, una serie de poemas como adelanto del libro *Yo era un tonto, y lo que he visto me ha hecho dos tontos* –también publicados por *La Gaceta Literaria* e ilustrados por Mallo– o los poemas *Chufillitas de "El niño de la Palma"*, *Joselito en su gloria* y *Seguidillas a una extranjera* –publicados en *ABC*–.

²⁴⁵ Mallo comienza a dibujar esbozos de estas obras en 1925, dando como resultado una colección de dibujos que tituló *Figuras de Guiñol y Colorín Colorete* (Mangini, 2012, p. 328).

Alonso, 2003, pp. 62-63). Como inventario de elementos "esparcidos", descriptivos de los suburbios de las ciudades, destacan según acotaciones de Alberti: una "alcantarilla", "hierros retorcidos", "un cordel", un "trapajo", "un montón de ladrillos", "un farolillo rojo", "un gran cono de carbón", "una gran pirámide de cal", ambos "clavados de palas", "toneles polvorientos", "piquetas", "martillos", "cubos", "sacos", "vallas destrozadas de latones mohosos y maderas destrozadas" o "un poste medio tumbado, de luz eléctrica, del que pende un largo cable roto" (Alberti, 2003, p. 487).



Figs. 509-512. Maruja Mallo, *El Arzobispo de Constantinopla* (personajes de *La Pájara Pinta*). 1929. Estreno de *El hombre deshabitado*. 1931. Sigfrido Burmann. Boceto para uno de los decorados de la obra *El hombre deshabitado*. 1931. Maruja Mallo, *Espantapájaros*. 1930.

Toda esta colección de despojos, material de obra y, en suma, vestigios de la civilización abandonados por ésta recalcan el ambiente psicológico de la obra, de carácter pesimista y deprimente. Por aquel entonces, Alberti acababa de pasar por una crisis de fe que le llevó a un cierto descreimiento, el cual quedó reflejado en el personaje de la obra, que logra zafarse del ser superior que le domina, de su "creador". Liberarse de esta figura paterna, de este Dios o del propio creador literario, como haría el personaje *Niebla* con Unamuno, su creador, era también zafarse metafóricamente de los poderes gubernamentales o dominantes de la sociedad, como la burguesía o el clero. También, resultaba una crítica a la creación tradicional tradicional, "putrefacta", lo que llevó a Alberti a gritar, el día del estreno: "¡Muera la podredumbre de a actual escena española!" (Alberti, 2005, p. 330). Cada uno de estos significados se encuentra a su vez presente en los elementos pictóricos de Mallo, con sus espantapájaros, sus restos óseos, sus palos, sus restos vegetales y animales, sus trapos y sus escenarios suburbanos (Fig. 512). Como el propio Alberti afirma, su personalidad poética pasada quedó mimetizada con la identidad plástica de Mallo. Cogido de su mano, Alberti recorrió muchas veces las "galerías subterráneas" de su universo pictórico, descubriendo realidades antes no vistas que ella revelaba en su lienzos (Mangini, 2012, p. 126). Cercana y, a la vez, distante a Maruja Mallo, es la

figura de creadora Ángeles Santos: de compararse determinados puntos de las biografías de ambas creadoras, sus universos pictóricos de vanguardia poseerían características comunes, aún cuando nunca llegaron a conocerse personalmente. La razón puede encontrarse en determinadas referencias formales de la nueva estética que ambas utilizaron con diferentes propósitos. De la extensa obra pictórica de Ángeles Santos, resultado de su longeva vida –llegaría a vivir 102 años–, su etapa creativa más interesante tan sólo abarca dos años de su juventud –de los dieciséis a los dieciocho años–, en los cuales entró en contacto con el arte nuevo de la vanguardia europea. A pesar de que su campo de acción fue muy limitado, esta influencia le llegará de muy diversas formas: a través de sus profesores de pintura, mediante la lectura personal de algunas obras sobre estética moderna o durante su estancia en Madrid, en la que se empapó del ambiente cultural cosmopolita. A pesar de ello, fueron muchas más las circunstancias adversas que las favorables: la figura paterna –principal impedimento para poder manejarse con libertad en el ámbito artístico debido a su condición como mujer y a su corta edad–, los ambientes provincianos y aislados en los que se movió a lo largo de su vida –exceptuando Madrid, la vida pictórica de Santos transcurriría en lugares como Valladolid, Ayamonte o Portbou, destacando el propio aislamiento voluntario en su propia casa para generar un ambiente propicio para la creación–, la influencia religiosa o los diferentes episodios de depresión por los que pasó. Todo ello, no obstante, construiría su rica personalidad, llevándole a crear obras equiparables o superiores en originalidad a otros ejemplos característicos de la nueva estética de la modernidad. Como diría Gómez de la Serna, la obra de Santos representa un caso excepcional capaz de vencer las "monotonías del profesionalismo artístico", saliéndose de ese mar muerto en que se ahogaban más que nunca miles y miles de pintoras" (Gómez de la Serna, 1930).

Ángeles Santos se debatió –como otros creadores europeos y, en especial, los pertenecientes al ámbito español– en una dicotomía vital y creativa que condicionará su trabajo; su interés hacia las ideas nuevas de la modernidad y del arte nuevo contrasta con su dependencia de la propia tradición cultural y pictórica. Estos dos mundos quedan determinados ya desde su niñez, pues sus progenitores representarían uno y otro mundo: por un lado, su padre, personificación del mundo conservador, dada su procedencia castellana y sus creencias religiosas; por otro lado, su madre, representante del mundo progresista, al proceder del ambiente liberal mediterráneo, siendo su padre hombre de ideas avanzadas –alcalde de Portbou, masón y amigo del presidente de la República francesa– (Casamartina, 2003, p. 14). Por otro lado, Santos pudo ampliar y enriquecer su perspectiva vital gracias a la profesión del padre –funcionario de hacienda e inspector de aduanas–, cuyos cambios de destino hicieron establecerse a la familia en diferentes lugares de España, granjeándose una buena posición social, cultural y económica. Esto se contrapone al ambiente religioso donde Santos se formó en su infancia, donde se iniciaría precisamente en el mundo del arte entre 1924 y 1927, dibujando copias de láminas de autores clásicos como Ingres. Su talento precoz le llevó a recibir clases particulares de un pintor italiano, J. Cellino Perotti; con él volvía a alternar tradición e innovación, pues la técnica avanzada aprendida a través de la formación europea de su maestro contrastaba con los asuntos clásicos de las obras realizadas, al óleo y de gran formato, que recrean escenas religiosas o galantes de la tradición pictórica española,

italiana o francesa. Estas imágenes, asumidas fragmentariamente de la historia del arte, le dieron una amplia formación cultural (Casamartina, 2003, pp. 16-17).

A partir de 1928, comienza a pintar por cuenta propia, tomando como modelos elementos de su entorno, como rostros familiares, paisajes o bodegones. Pronto, comenzará a recibir encargos de la alta sociedad y a exponer sus obras públicamente. Esto, le abrió las puertas al mundo del arte contemporáneo, al granjearle el favor de críticos como Francisco de Cossío, que convenció al padre de Santos para que permitiera a su hija dedicarse por completo a la pintura durante año y medio la llevara a Madrid, dejándole visitar exposiciones y asistir a tertulias en las que conoció a importantes personalidades del mundo de la cultura. No obstante, su corta edad, unido a su condición femenina hizo que el padre la acompañase siempre en cada una de estas experiencias, lo que condicionó la libertad de esta creadora limitando su capacidad de integración en este nuevo mundo. No obstante, ella lo compensaría a través de libros, lecturas y de textos aparecidos en los periódicos acerca de las nuevas tendencias culturales de vanguardia. En Valladolid, se acerca a la vanguardia de forma directa mediante el contacto con el pintor europeo Cristóbal Hall, el cual había llegado a combatir en la I Guerra Mundial. En torno a este pintor se formó la *Escuela de Valladolid*, un grupo de pintura interesado en la estética de la modernidad en la cual participaron creadores como Sinforiano de Toro o Mariano de Cossío, junto a los cuales Santos conoció la obra de creadores franceses como Picasso, Braque o Derain, del mismo modo que se empapó del nuevo arte alemán cercano al expresionismo. Esta nueva plástica revolucionaria de Europa contrastaba con otros referentes de la tradición pictórica española que sirvieron igualmente de referente a dicho grupo, destacando por ejemplo la figura de Zurbarán. Santos sentiría a su vez predilección, debido al ambiente católico en el que fue educada, por el ámbito escultórico religioso, del que encontró numerosos referentes en las tallas de las iglesias o del Museo Nacional de Escultura de Valladolid. El mundo místico acabará entrando en pugna con otro nuevo, el de la sexualidad, al que Santos comenzó a acceder en su pubertad. Esta mezcla de elementos del pasado y presente, tradición y revolución, constituyeron las herramientas de creación de su mundo pictórico, el quedó conformado entre 1928 y 1930 (Casamartina, 2003, pp. 20-26).



Figs. 513-515. Ángeles Santos, *Retrato de la marquesa de Alquibla*. 1928. Alexander Kanoldt, *Semidesnudo*. 1926. Christian Schad, *Maika*. 1929.

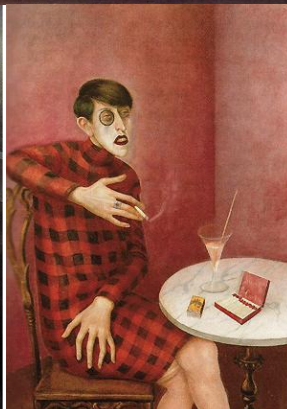
Sin duda, otra de las referencias clave en este periodo es la obra de Franz Roh *Realismo Mágico; post expresionismo: Problemas de la pintura europea más*

reciente, a la cual accedieron otros creadores españoles como Salvador Dalí o Maruja Mallo, influyéndoles definitivamente en la conformación teórica de sus propias estéticas, como sucedería con la de Santos. El estilo post- expresionista, la recreación de lo miniatúresco presente en las pequeñas historias sucedidas en micromundos o la aportación de una nueva apariencia a la realidad, extraña e incluso sobrenatural, son algunas de las piezas extraídas de las teorías aportadas por Roh y aplicadas en la nueva pintura de esta creadora. También, a través de la revista *Cahiers d'Art*, accedió a autores de vanguardia como Miró, presente también en el libro de Roh a través de su obra *La masía*, debido a su recreación minuciosa y microscópica de la realidad; en el Realismo Mágico, también caben otras imágenes, como *Concierto infantil* de Makowski, *La belle jardinière* de Ernst, *Arrivista* de Davringhausen, *La ciudad mundial* de Robert Delaunay, *Autorretrato con modelo* de Otto Dix pero sobre todo *Casa junto al estanque* o *Tío vivo* de Spies, las cuales influyen o tienen relación con las imágenes creadas por Santos durante aquella época. Santos comenzó a reflejar, entre 1928 y 1929, aquel particular mundo fragmentario aprendido del Realismo Mágico. Su trabajo creativo fue tan intenso que llegó a dejar la escuela para encerrarse en la casa familiar y comenzar a dedicarse expresamente a la pintura. En este ambiente un tanto claustrofóbico y obsesivo fue donde concibió sus obras maestras. Algunos de los intelectuales españoles de la época como Lorca, Ramón o Guillén acudieron a su casa de Valladolid para asistir a su creación, mostrándose impresionados y considerando las rompedoras piezas del arte de Santos auténticos símbolos de la nueva estética plástica de la modernidad. Su universo se compone de partículas características de la vanguardia postexpresionista, a través de referencias como el surrealismo o la nueva mirada crítica y deformada de la realidad. Estas características quedan reflejadas en una serie de obras como *Retrato de la marquesa de Alquibla* (1928), *Tertulia* (1929) o *Cena familiar* (1929). En *Retrato de la marquesa de Alquibla* (Fig. 513), la mujer representada no está idealizada –lo que sería esperable de tratarse de un retrato al estilo tradicional, como los realizados a este tipo de personalidades durante aquella época– sino que se humaniza a través de cierto aire erótico, dado su rostro exagerado por el excesivo maquillaje o el vestido de tirante caído y encaje. Esta figura es una viva imagen de otras realizadas por creadores de la Nueva Objetividad o del Realismo Mágico europeos, como Alexander Kanoldt (Fig. 514) o Christian Schad (Fig. 515).

Este modelo retratístico queda extrapolado por Santos a otra de sus obras: *Tertulia* (Fig. 516). Titulada originalmente *El cabaret*, este primer título ayuda a situarla entre las influencias expresionistas citadas. En ella se representan tres mujeres jóvenes de formas distorsionadas, lo cual obedece a un carácter expresionista que referencia no sólo a la vanguardia europea sino también a la tradición pictórica española. Para la creación de una de sus figuras, Santos extrajo literalmente sus formas de un personaje de *Pentecostés*, de El Greco (Figs. 517-518). Respecto a las otras tres mujeres, pudieron obtener su estética de trazos geometrizarantes, apariencia elegante y sensual a partir de las *flapper girls* de Tamara de Lempicka²⁴⁶ (Casamartina, 2003, pp. 38-39) (Fig. 523). A su vez, su actitud lánguida la determina también el escenario, un cuarto de atmósfera densa y cerrada que a su vez parece

²⁴⁶ Para los modelos de su obra, Santos utilizó a algunas compañeras de clase: "Tenía muchas amigas. Fumábamos a escondidas. Digamos que éramos modernas. [...] pinté la Tertulia, un cuadro que reúne a cuatro mujeres jóvenes. Lo pinté del natural. Salvo la figura que está abajo. Pensé que faltaba algo y la inventé. Era una mujer como de El Greco" (Casamartina, 2003, p. 39).

indicar cierta influencia de la iluminación teatral o cinematográfica. El tipo de composición recuerda al imaginario pictórico de Balthus (Fig. 519), siendo su mirada masculina y erotizante sustituida por una óptica femenina de carácter intimista, introspectiva y personal. Una forma de dar a conocer esa privacidad, melancolía, individualidad que contrarresta la mirada tradicional efectuada sobre la mujer.



Figs. 516-523. Ángeles Santos, Vista general y detalle de *Tertulia (Cabaret)*. 1929. El Greco, Detalle de *Pentecostés*. 1597-1600. Ángeles Santos, *La tertulia (Cabaret)*. 1929. Balthus, *Les trois soeurs*. 1954-1955. Fotografía de tres estudiantes en la Residencia de Señoritas. Sin fecha. Rafael Pellicer, *Las Universitarias*. 1934. Otto Dix, *Retrato de Sylvia von Harden*. 1926. Tamara de Lempicka, *Las dos amigas*. 1928.

El espacio intelectual, acaparado hasta el momento por el sexo masculino, queda aquí reservado también para el femenino, representándose en su rol activo. Algo que sin duda propició el ambiente europeo de vanguardia, con imágenes tan emblemáticas como el retrato expresionista de Sylvia von Harden por Otto Dix (Fig. 522). En España, el equivalente del espacio de libertad concedido a la mujer lo representaron la Residencia de Señoritas o el Lyceum Club, donde Santos participó (Fig. 520). Sus amigas retratadas se asemejan en este sentido a las universitarias pintadas por Rafael Pellicer (Fig. 521).

En *Cena familiar* (Fig. 524), se presentan unos personajes de rasgos caricaturizados y grotescos sentados en torno a una mesa, que recuerdan a los de las *Pinturas negras* de Goya (Fig. 527) o a los personajes expresionistas que autores como Georg Grosz (Fig. 525), Max Beckmann (Fig. 526) u Otto Dix inventan como parte de su crítica social.



Figs. 424-527. Ángeles Santos, *Cena familiar*. 1930. Georg Grosz, *Café*. 1916. Max Beckmann, *Foto familiar*. 1920. Francisco de Goya, *El aquelarre*. 1820-1823.

Otra de las características de la obra de Santos como referencia a la estética de vanguardia es la recreación de atmósferas psicológicas, cercanas a lo sobrenatural, lo místico, lo inquietante o lo tenebroso. A esta catalogación pertenecen obras como *Meditación* (Fig. 533). De su personaje principal pueden deducirse diferentes sentimientos, entre la ensoñación, lo místico y lo melancólico. Su aspecto parece tallado en madera policromada o fundido en metal, siguiendo los preceptos del Realismo Mágico, mientras que los tres huevos que aparecen en la mesa pueden aludir a un mundo simbólico, metafísico e incluso alquímico. Los significados que estos cuerpos ovalados han tenido a lo largo de diferentes culturas aluden a lo potencial, al germen de la generación, el misterio de la vida, continente de la materia o del pensamiento, al mundo o a lo cósmico (Ciriot, 1997, p. 252). Posiblemente al pintarlos,

Santos tuviese en cuenta los huevos pintados por El Bosco en sus paisajes fantásticos. En *El jardín de las delicias* (Fig. 531) algunos de sus personajes parecen nacer o vivir en ellos, como sucede a su vez en *La tierra* de Ángeles Santos. Subtitulada como *Pueblo primitivo*, esta obra representa el antecedente pictórico de *Un mundo*, y en él queda representado con minuciosidad el ciclo de la vida en un planeta inventado, a través de las vidas de sus particulares personajes (Fig. 528). El elemento del huevo como imagen recurrente y cargada de connotaciones simbólicas en la obra de Santos parece jugar un papel fundamental en *Meditación* (Fig. 533). En este caso, los tres huevos pintados parecen ser objeto de estudio por parte del personaje protagonista, que los observa ensimismada o en actitud de trance.



Figs. 528-532. Ángeles Santos, *La tierra*. 1929. Walter Spies, *Los patinadores*. 1920. Salvador Dalí, Detalle de *Niño geopolítico mirando el nacimiento del hombre nuevo*. 1943. El Bosco, Detalle de *El jardín de las delicias*. 1490-1500. Ángeles Santos, *Meditación*. 1929. El Bosco, *Meditaciones de San Juan Bautista*. 1489.

En *Meditaciones de San Juan Bautista* (Fig. 532). El Bosco emplea una composición similar a la que plantea Santos en su obra, titulada precisamente *Meditación*. La actitud pensativa del santo coincide con la de la niña, mientras que la planta de flor grande y esférica parece tener la apariencia de los huevos en *Meditación* (Fig. 533). A su vez, la imagen simbólica del huevo se encuentra presente como fragmento pictórico en la obra de Salvador Dalí, quien a su vez tomó como referencia la obra de El Bosco en la conformación de su universo propio. Dalí dotó a su vez a sus obras de una estética que tomaba como referencia el Realismo Mágico o postexpresionismo analizado por Franz Roh. Dalí y Santos compartirán por tanto ambas influencias estéticas en el empleo del huevo como fragmento presente en su obra. Si bien Dalí introduce el huevo como origen de vida en obras como *Niño geopolítico mirando el nacimiento del hombre nuevo* (Fig. 530), Ángeles Santos parece haberse inspirado en otra de sus obras para la concepción de *Meditación* (Fig. 533).

Realizada cuatro años antes, *Retrato de mi hermana* (Fig. 534), presenta a su personaje protagonista en idéntica actitud que el de Santos, apoyado sobre una mesa similar y abandonado a sus pensamientos. Igual que la niña de *Meditación* pudo tener como inspiración la citada obra de Dalí, a su vez la obra de Santos serviría de inspiración en la realización *Retrato de la mujer del pintor* (Fig. 535). El motivo es prácticamente idéntico al de Santos, variando solamente en el cambio del objeto contemplado: una manzana. Su autor, Mariano de Cossío, pertenecería al círculo de pintores en el que participaría Santos, y del cual extraerían la influencia postexpresionista importada por el líder del grupo, el inglés Cristobal Hall (Casamartina, 2003, pp. 27-35).

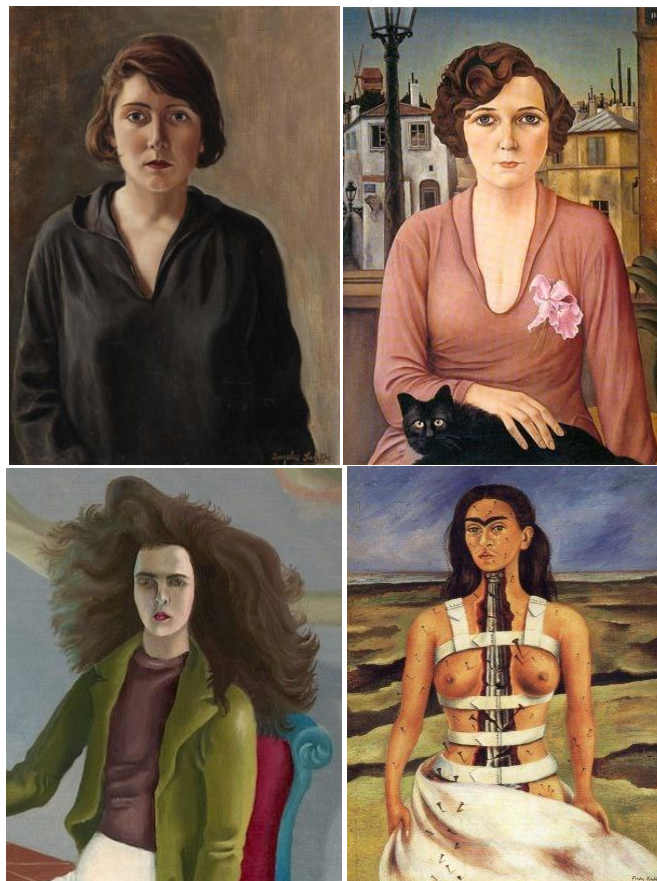


Figs. 533-535. Ángeles Santos, *Meditación*. 1929. Salvador Dalí, *Retrato de mi hermana*. 1925. Mariano de Cossío, *Retrato de la mujer del pintor*. 1930.

La fuerte personalidad de los rostros representados por Santos parece rodearles de un halo mágico, próximo a la nueva sensibilidad estética analizada por Roh en su ensayo. No obstante, este carácter enigmático de la nueva representación plástica de vanguardia parece ser utilizado por Santos con un fin decisivo dentro de esta investigación: el del autoconocimiento. En *Autorretrato* (Fig. 536), la creadora española se vale de la apariencia postexpresionista como vía a través de la que hacerse presente como mujer y como autora. Creadores como Christian Schad muestran en sus retratos de expresión extraña precisamente por su inexpresividad (Fig. 537). Desde el punto de vista de las creadoras de vanguardia, muchas de ellas aprovecharon la oportunidad que les brindaba el arte para satisfacer su necesidad de hacerse visibles. Su obra era una forma de plasmarse a sí mismas, reflejar su interior, indagar sobre su identidad. Cada uno de los fragmentos constitutivos de la personalidad de Santos afloran de esta forma en su rostro pictórico gracias al autoanálisis. Un constructo resultado de la mezcla de sentimientos con los que representar la compleja personalidad de esta creadora, reflejo de diferentes pugnas internas que derivaron en un carácter duro, a la vez que sensible, frágil e inestable. La mirada que Santos hace de sí misma en esta obra es un ejemplo perfecto para explicar el sentido que los nuevos creadores otorgan al género autorretratístico, concretando dicho caso en las mujeres de la vanguardia. La introspección y el carácter superrealista del nuevo arte como forma de "explorar su ser femenino en el mundo" y con el que "exorcizar sus demonios" (Reina, 2017). El rostro pintado de Santos, aparentemente serio o melancólico, no es diferente del que otros creadores harían de sí mismos a lo largo de la historia del arte. No obstante, se trata de una mirada nueva pues, por primera vez, la modernidad normaliza la presencia de la mujer como creadora con entidad propia en el panorama cultural. Ello permite la presencia de rostros pictóricos femeninos realizados por las propias creadoras, como los autorretratos presentados de Leonora Carrington o Frida Kahlo (Figs. 538-539), con

los cuales sus creadoras muestran una actitud como sujetos activos y no como objetos pasivos de deseo, amables y sonrientes e incluso presentadas como ofrendas.

Pero, sin duda, es la creación de mundos imaginarios o fantásticos, próximos a lo onírico o surrealista, el elemento que mejor sirve como distintivo a la obra de Santos. De este estilo son obras como *La tierra* (1929), *Un mundo* (1929) o *Alma que huye de un sueño* (1929).

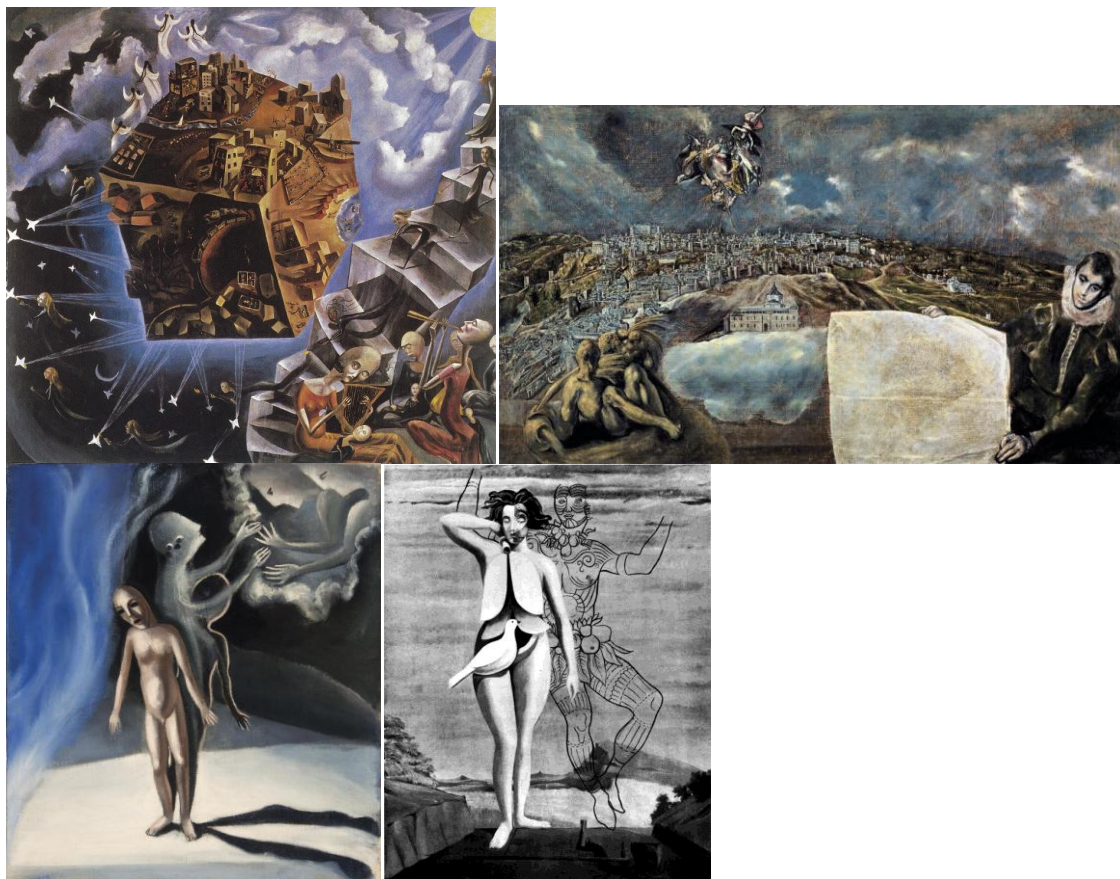


Figs. 536-539. Ángeles Santos, *Autorretrato*. 1928. Christian Schad, *Marcella con gato*. 1926. Leonora Carrington, *Autorretrato*. 1937-1938. Frida Kahlo, *La columna rota*. 1944.

Otra obra de referencia pudo ser *Los patinadores* de Walter Spies (Fig. 529), por cómo trata de forma miniatúresca diferentes escenas nocturnas de personajes, dando al conjunto una forma circular y cerrada como si se tratase de un microcosmos o pequeño mundo, producto de la ilustración de una fábula o cuento. Cada uno de estos asuntos serían desarrollados en *Un mundo* (Fig. 540), convertida en la obra más representativa y compleja de Santos. Sus grandes dimensiones indican su importancia, siendo la de mayores pretensiones vanguardistas. La obra contiene todo un complejo mundo inventado e inspirado en la vida extraterrestre²⁴⁷. Aquel *mundo* recreará, como en *La tierra*, un supuesto planeta habitado por marcianos que

²⁴⁷ Santos describió así la génesis de *Un mundo*: "Un día le dije a mi padre que sentía un enorme deseo de expresar todo lo que había visto en mi vida [...]. Yo entonces no era rara [...]. Después me volví muy extraña. Mi padre encargó una tela enorme [...] que ocupaba toda la pared [...] (una pieza entera de lienzo, que cortada por la mitad y cosida resulta de 320 x 340 cm) para que el mundo cupiera. [...] Hice varios croquis previos, unos dibujos preliminares. A veces me despertaba en medio de la noche con una idea, me levantaba y dibujaba. Surgió sólo. [...] Se decía entonces que se iba a viajar a Marte y decidí incluir unos seres pequeños, con un armazón de alambre, sin orejas, sin pelo" (Casamartina, 2003, p. 39).

mostrarán las diferentes etapas de la vida a través de sus costumbres. Su inspiración tendrá diferentes fuentes reconocibles: por un lado, el ambiente futurista provendrá de las noticias científicas que auguraban posibles viajes a Marte; por otro lado, la fuente literaria más directa será un evocador poema de Juan Ramón Jiménez, a caballo entre la poesía tradicional y la del arte nuevo²⁴⁸; en cuanto a los referentes pictóricos, éstos se debaten también entre la tradición y la vanguardia: los colores agrisados, azulados y crepusculares que remiten a El Greco. En la obra *Vista y plano de Toledo* (Fig. 541), el creador griego ofrece una vista minuciosa y panorámica de la ciudad, casi a vista de pájaro, como sucederá en *Un mundo* y en el Realismo Mágico; por su parte, las formas representadas por Santos referirán al cubismo; finalmente, la creación del mundo microscópico y detallado, el aire surrealista y las edificaciones cúbicas aluden a las propuestas del Realismo Mágico. Santos muestra un microcosmos donde la apariencia metálica de las figuras, el colorido, el detalle y el carácter miniatúresco remiten a los nuevos rasgos estéticos analizados por Roh en su ensayo (Rius, 1999).



Figs. 540-543. Ángeles Santos, *Un mundo*. 1929. El Greco, *Vista y plano de Toledo*. 1610-1614. Ángeles Santos, *Alma que huye de un sueño*. 1929. Max Ernst, *La bella jardinera*. 1923.

En *Alma que huye de un sueño*, se describe una escena de tipo onírica o surrealista, donde un extraño personaje –similar en apariencia a los del anterior universo extraterrestre– se desdobra en cuerpo y espíritu (Fig. 542). Esta obra posee un paralelismo con *La bella jardinera* de Max Ernst, donde una enigmática figura tiene a su espalda una especie de doble, proyección de sí misma o de su espíritu (Fig. 543).

²⁴⁸ La propia autora cita dicha referencia: "También me influyó la poesía de Juan Ramón Jiménez, al que leía muchísimo: "...ángeles malvas /apagaban las verdes estrellas./Una cinta tranquila/de suaves violetas/abrazaba amorosa/a la pálida tierra" (Casamartina, 2003, p. 39).

Lamentablemente, la actitud avanzada presente en la personalidad y en la obra de Santos generaría en esta creadora una serie de conflictos internos cuyo origen cabría buscar en la sociedad de su tiempo. La moral conservadora española afectó en la propia educación de la artista, lo cual le condicionará tanto externa como internamente, debatiéndose entre dos personalidades, una moderna y otra tradicional. Su personalidad atípica y rebelde nunca fue entendida por su padre, quien finalmente determinó ingresarla en un sanatorio mental. Este episodio, unido al estallido de la guerra civil y a su matrimonio con el pintor Emilio Grau Sala, cambiaría definitivamente su personalidad, renegando de su estilo vanguardista de aquí en adelante para derivar en una estética pictórica similar a la de su marido, en un proceso de metamorfosis inaudito que ya nunca más abandonaría hasta el final de sus días. Su nueva estética, luminosa, colorida y realista, similar a la del universo pictórico de su esposo, representará todo lo contrario de la otra de vanguardia (Casamartina, 2003, p. 72). Un episodio similar aunque con distinto final fue el sucedido a la creadora surrealista Leonora Carrington (Fig. 507), la cual fue por sus padres ingresada en un hospital psiquiátrico en Santander en 1939, del cual posteriormente huyó (Caballero, 2012, p. 119). Tanto el caso de Santos como el de Carrington poseen idénticas características en relación a las consecuencias que la sociedad patriarcal de la modernidad causó en determinadas mujeres que intentaron superar el canon tradicional al que se encontraban sometidas. Como Frida Kahlo, Santos recurrió al autorretrato como forma de indagación de su propia identidad, intentando liberarse de aquella otra que la sociedad de su tiempo quería asignarle, como obligado corsé. Los autorretratos de Kahlo muestran el aspecto fracturado de la identidad de esta creadora, tanto físicamente como interiormente (Fig. 508). La forma en cómo ella se veía, tanto a través de su físico como a través de su personalidad. Su cuerpo cubierto por cicatrices refleja a su vez su fractura interna, tanto físico como simbólicamente: por un lado, su condición de enferma o convaleciente perpetua, sometida a diversas operaciones a lo largo de su vida; por otro lado, su lucha contra una sociedad que trataba de imponerle sus propias normas, intentando desestabilizarla. La figura de su marido Diego Rivera personalizaba todo aquello, pues nunca una creadora fue tan consciente como Kahlo respecto del dominio que un hombre trataría de ejercer sobre ella (Caballero, 1995, p. 78). En *Columna rota*, Kahlo muestra esta doble fractura, externa e interna (Fig. 508). La fragmentación en Santos será únicamente interna, pero vendrá dada a través de su aparentemente sólido aspecto externo.

Son precisamente las novedosas piezas que conforman el complejo mundo de Ángeles Santos, inspiradas en el arte de vanguardia europeo, las que la reconocen, junto a Mallo, como una de las creadoras españolas más sobresalientes de esta etapa. Tras años de olvido, las etapas pictóricas de juventud de estas creadoras están siendo recientemente recuperadas, estudiándose como reflejo del nuevo arte europeo que tuvo lugar durante la modernidad. Es en el momento presente, debido a la situación de mayor igualdad en el mundo respecto a la existente en el tiempo de vanguardia, cuando realmente se ha podido resaltar la valía de éstas y otras creadoras de la época; su tiempo fue un momento de apertura relativo, pues los propios creadores que compartieron mismo espacio con las creadoras todavía conservaban ciertas reticencias o prejuicios heredados históricamente y culturalmente. Su testimonio representa la consecución de su integración en los ámbitos culturales más avanzados

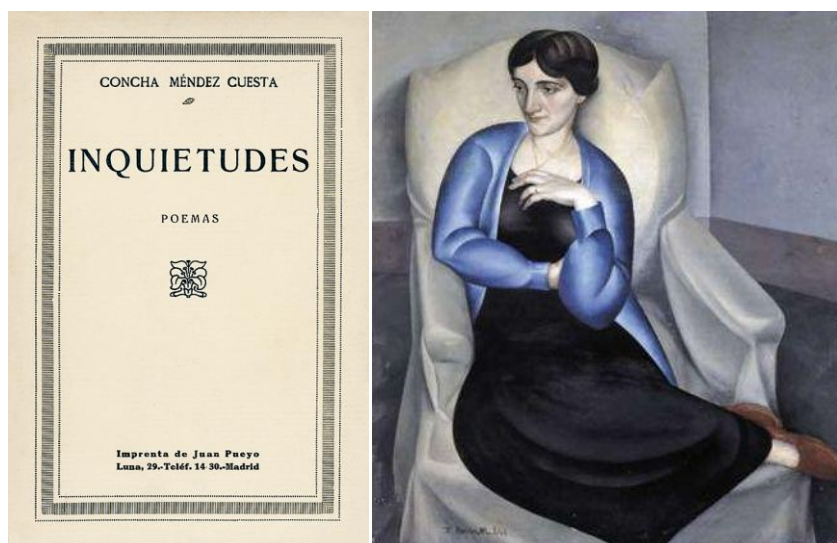
de la época, haciéndolos progresar mediante sus contribuciones personales, las cuales tomaron como modelo la creación presente en la Europa de la modernidad.

8.2. El ámbito literario: Concha Méndez, Lucía Sánchez Saornil y Rosa Chacel

Los elementos visuales del nuevo arte de vanguardia pronto tuvieron su traducción en el ámbito literario europeo. Ello se debió a la relación personal y profesional que establecieron diferentes figuras de las disciplinas pictórica y literaria. Del mismo modo, en España la literatura de vanguardia bebió del ámbito pictórico gracias a la comunicación que mantuvieron, con integrantes del ámbito artístico, creadoras como Concha Méndez, Lucía Sánchez Saornil o Rosa Chacel.

Méndez conocerá de primera mano los fragmentos constitutivos del nuevo arte gracias a su relación de amistad con Maruja Mallo, su noviazgo con Luis Buñuel, su matrimonio con Manuel Altolaguirre o su estancia en la RDS, que la llevarán a reflejar el mundo de la modernidad. Ella misma recordó haber ser testigo del nuevo tiempo, afirmando haber "visto nacer todos los inventos del siglo" e integrándolos como fragmentos con los que dar cuerpo a sus obras: "Nací en medio de la modernidad, del canto a los medios de transporte, a la velocidad, al vuelo. Mis primeros poemas están llenos de estas cosas: de los clamores a la era moderna, de aviadores, aviones, motores, hélices, telecomunicaciones" (Mangini, 2012, p. 84). Méndez completó su participación en la modernidad participando activamente de sus referencias, pues practicó deportes como el tenis o la natación, condujo en automóvil, bailó la música nueva o asistió a conciertos de *jazz*. Todo ello queda reflejado en poemas como *Jazz Band*, incluido en el poemario *Inquietudes* (Fig. 544), cuya composición –resultante de la combinación de fragmentos literarios– alude el carácter fragmentado de la modernidad. Ésta sucede simultánea y veloz en su lectura, mediante elementos representativos como "ritmo cortado", "luces vibrantes", "campanas histéricas", "astros fulminantes", "erotismos", "licores rebosantes", "acordes delirantes", "Jazz-band", "rascacielos" o "quejidos de metales" (Valender, 2001, p. 163). El cosmopolitismo presente en las grandes ciudades "y las nuevas perspectivas que su percepción provoca en el escritor" dio lugar a la creación de una estética vanguardista donde la realidad sólo podía captarse mediante una técnica narrativa fragmentada asociada a las técnicas de las plásticas del nuevo arte (Pino, 1995, p. 12). Ésta quedó reflejada en las creaciones literarias del grupo ultraísta, considerado como el primer movimiento grupal vanguardista español. Los ultraístas se encontraron en constante relación con otras disciplinas artísticas identificadas con la vanguardia, colaborando en proyectos comunes con compositores y, sobre todo, con artistas plásticos. Entre ellos destacan dos mujeres provenientes de Europa, Sonia Delaunay y Norah Borges, cuyos estilos inspirados en las últimas tendencias pictóricas servirán para ilustrar la nueva poética literaria española. En ella, cabe destacar la poética de Lucía Sánchez Saornil, creadora ultraísta que firmaba sus poemas con el seudónimo masculino de Luciano de San-Saor. Como la de Méndez, su literatura muestra elementos de gran modernidad como las metrópolis, la música moderna de *jazz* o el cine. Cada uno de ellos refleja la "vida y estilo" de la "mujer nueva" y cosmopolita, referidos por otra escritora coetánea, Margarita Nelken: "Somos la época de la velocidad. Y de la mecánica. La de los rascacielos que dominan las nubes y los

raids que trastuecan las nociones del espacio y del tiempo" (Nelken, 1929). El espíritu de dichos elementos se advierte en textos de Sansaor como *Poema primaveral*, donde aparecen elementos como "film de largo metraje" o "paisaje en marcha", "noche ciudadana", "jazz-band", "autos", "avenidas" o "glorietas" (Torre, 2001, pp. 103-104).



Figs. 544-545. Concha Méndez, Portada de la primera edición de *Inquietudes*. 1926. Timoteo Pérez Rubio, *Retrato de Rosa Chacel*. 1925.

Por último, destacar a Rosa Chacel dentro de la nueva literatura española de vanguardia, por cuanto supo adaptar los elementos de la nueva estética europea en la renovación de la literatura española de la época. Su relación con el nuevo arte se encuentra presente en sus inicios como alumna de escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Allí conocerá a quien será su futuro marido, el pintor Timoteo Pérez Rubio, relacionado con otros creadores como Gregorio Prieto e interesado como él por plasmar en su obra pictórica los elementos del nuevo arte europeo. De esta época es la obra *Retrato de Rosa Chacel*, en el que la creadora es representada según las trazas representativas del Realismo Mágico de vanguardia (Fig. 545). De alguna forma, esta simbiosis entre arte y literatura será fundamental en Chacel. Aunque finalmente se decantará por la escritura, nunca abandonó su interés por el ámbito artístico, como demuestra su decisión de construir su personalidad literaria a partir de las bases propuestas por José Ortega y Gasset en obras como la citada *La deshumanización del arte*, *Ensayo de estética a manera de prólogo* o *El arte en presente y en pretérito*, obras relativas al ámbito plástico y estético²⁴⁹. De esta forma, los nuevos planteamientos de los creadores europeos adaptados por Ortega quedarán contenidos en obras de Chacel como *Estación. Ida y vuelta*. Así, el espíritu de lo fragmentario queda patente en esta novela de vanguardia, cuya cosmovisión de la realidad –inspirada en el raciovitalismo orteguiano– plantea la vida como un conjunto de diferentes realidades que la hacen cambiante y temporal (Requena, 2007). Esa "realidad cósmica", sólo posible "bajo una determinada perspectiva", desde la "parcialidad", representará la condición fundamental del arte (Ortega, 2005, p. 198). Mediante su mirada particular, a través de su huida de la realidad, Chacel construye el texto valiéndose del recurso del monólogo interior, evitando "seguir un relato de

²⁴⁹ Además de Ortega, en Chacel influyeron referencias de la modernidad como *Retrato del artista adolescente* de James Joyce o *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud (Chacel, 1980, p. 18).

hechos, realista" (Chacel, 1980, p. 19). En la mente de la voz del personaje narrador, Chacel presenta el conflicto desde todos los ángulos a través del montaje fragmentado: el "encadenamiento de las ideas, imágenes, sentimientos [...] queda eslabonado por sus enganches naturales". Se parte de una idea, que en su desarrollo suscita una imagen, y ésta "se extiende, y su mostración hiriente [...] conduce a situaciones, aclara o agrava ideas, ahonda abismos, enreda o desencadena laberintos" (Chacel, 1980, p. 19). Un texto que trocea el objeto estético analizado, a imagen del *collage* pictórico o del montaje cinematográfico (Pino, 1995, p. 12), ejemplo de cómo la nueva literatura queda reducida a un conjunto de pedazos de realidad interiorizados y posteriormente enumerados.

8.3. El ámbito musical: Rosa García Ascot

La fragmentación como resultado de montar diferentes elementos de la modernidad siguiendo un hilo narrativo queda expuesto, además de en la literatura, en otros ámbitos de vanguardia españoles, como el musical o el cinematográfico. Del primero, el ejemplo más claro se encuentra en el grupo de *Los Ocho*, compuesto por un conjunto de jóvenes compositores españoles cuyo fin será la renovación de la música española de su tiempo, inspirándose en el grupo *Les Six* (García Gallardo, 2010, p. 24). Este grupo francés buscará la renovación musical de su país a través de propuestas inspiradas en la cultura de la modernidad. Cada una de estas nuevas partituras puede definirse como una amalgama de fragmentos sonoros de diferente naturaleza, todos ellos representantes de la nueva modernidad a la que asistía el mundo. Entre estos fragmentos destacan lo humorístico, lo burlesco o la inclusión de elementos capaces de romper la armonía musical tradicional, como las disonancias. Todos ellos quedarán englobados en obras como *Parade*, donde además se añadirán otras características del mundo moderno como el ritmo frenético, el espíritu circense o los sonidos y ruidos propios de las sociedades del s. XX. La obra, que fue estrenada en España, servirá como referente para *Los Ocho*. En este ambiente desarrollará su creatividad la compositora Rosa García Ascot, figura destacada del ámbito musical español e integrante del *Grupo de los Ocho*, tuvo como maestros a Felipe Pedrell, Enrique Granados o Manuel de Falla (Fig. 546). Amiga de Igor Stravinsky en Méjico (Fig. 547) y admirada por Maurice Ravel en Francia –centro de la vanguardia musical de la época–, éste llegó incluso a intentar tomarla como alumna. No obstante, tuvieron que pasar varios años para que finalmente en París escogiese para sus estudios, como signo de emancipación femenina, a la profesora Nadja Boulanger– (Palacios, 2010, p. 346). Mientras tanto, Ascot se impregnó de las influencias del nuevo arte durante las celebraciones de reuniones musicales que tuvieron lugar en su casa. En ellas conoció a Federico García Lorca, quien le dedicó el poema *Corona Poética*. En su presentación como compositora en la RDE –interpretando al piano todas las obras de los *Ocho* en su primer concierto como grupo musical de vanguardia–, conoció a su futuro marido, Jesús Bal y Gay, encargado de las actividades musicales de la institución (Palacios, 2010, p. 346).

A pesar de todo este apoyo, debido a su condición como mujer en la sociedad de la época, Ascot careció de la libertad como creadora de la que disfrutaron sus compañeros de grupo. Su sentimiento de inferioridad hacia ellos –sobre todo hacia

Halffter, a quien también apadrinó Falla—, su inseguridad y su necesidad de aceptación hacia las figuras masculinas —tanto de sus maestros como de sus compañeros e incluso de su marido— iban en consonancia del paternalismo que los hombres mostraron hacia ella como mujer y creadora. Tal vez por ello su opinión no fue tenida en cuenta ni por Ravel ni por Falla cuando, tras una discusión entre ambos compositores, el español se negó a que el francés fuese también maestro de su alumno, celoso seguramente de perderla. A esta situación de desigualdad se sumaban otras, como la ausencia de un ambiente propicio para el desarrollo de su labor creativa, la ausencia de una guía o de unos referentes musicales claros, unida a las obligaciones impuestas de tipo doméstico y familiar, que le restaban gran parte de su tiempo y le alejaban de la creación. Ello hizo que su producción musical fuese menor que la de sus compañeros, aunque su calidad como compositora no desmerezca respecto a la de ellos.



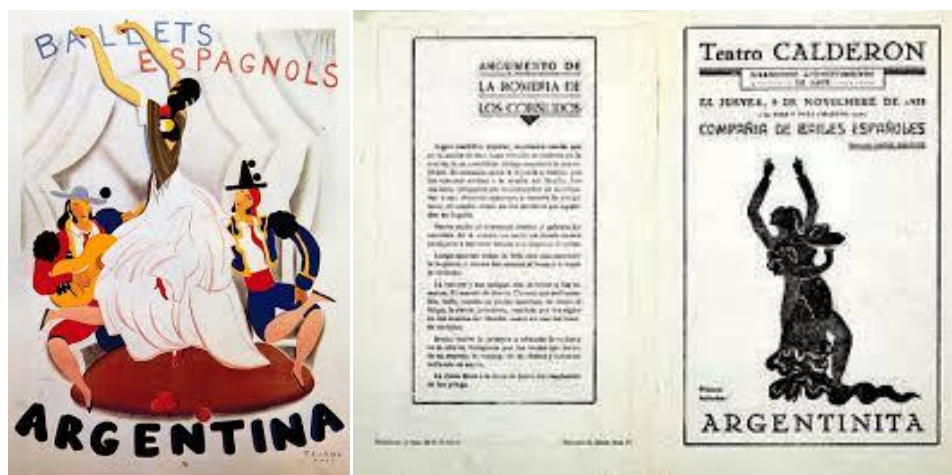
Figs. 546-547. Anónimo, *Manuel de Falla, Rosa García Ascot y Jesús Bal y Gay* (sin fecha). Anónimo, *Igor y Vera Strawinski, Rosa García Ascot y Jesús Bal y Gay en México. 1948.*

Ascot supo interpretar los elementos de la nueva vanguardia musical para adaptarlos a la medida de sus cualidades como creadora, construyendo con ellos obras caracterizadas por su corta duración o su referenciación a la tradición musical española —concretamente, al neoclasicismo—, para desintegrarla en una estética de disonancias, tan propia de la música europea del momento. Al igual que sus compañeros, su música se inspira en el grupo francés *Les Six* —el cual también contó con una compositora: Germaine Tailleferre—. Las obras más representativas de Ascot de esa época serán *Petite Suite* —representada frecuentemente como parte de las obras compuestas por el Grupo de los Ocho— y *Preludio*, caracterizadas por su neoclasicismo a imagen de otras obras de sus compañeros, como *Dos sonatas de El Escorial* de Rodolfo Halffter —inspiradas en las obras para piano que Antonio Soler compuso en el monasterio de dicho lugar—.

8.4. El ámbito escénico: Antonia Mercé, Encarnación López Júlvez y Margarita Xirgu

Los jóvenes compositores de la vanguardia española pronto encontraron en el ámbito escénico el lugar propicio donde colaborar con otros creadores, con el fin de producir proyectos multidisciplinares. Influidos por el concepto de "obra de arte total"

wagneriano, así como por el estreno del ballet *Parade*, la construcción de este tipo de obras escénicas en España también fue posible gracias a determinados creadores, como el citado marido de Rosa García Ascot, Bal y Gay, o Cipriano Rivas Cherif. Éstos buscaron la creación de un teatro de vanguardia propiamente español, resultado de la confluencia de diferentes manifestaciones artísticas como la pintura, la música, la dramaturgia, el ballet o la literatura. Dichas propuestas recibieron el apoyo de figuras que dirigieron los cauces del nuevo teatro en España. Además de productores como Gregorio Martínez Sierra, con su Teatro del Arte, hubo una gran presencia de mujeres en la producción de importantes proyectos escénicos, destacando a Antonia Mercé (La Argentina), Encarnación López Júlvez (La Argentinista) y Margarita Xirgu. Éstas encargaron a diferentes creadores la construcción de obras escénicas de tipo interdisciplinar, participando en esta labor personalidades como las de Federico García Lorca, Rafael Alberti o el citado Cipriano Rivas Cherif –responsables de la elaboración de los libretos–, Manuel de Falla, Conrado del Campo, los miembros del Grupo de los Ocho –encargados de la composición de las partituras– o Alberto Sánchez, Benjamín Palencia, Maruja Mallo o Rafael Barradas –creadores de los figurines y decorados–. Carlos Sáinz de Tejada, por ejemplo, se encargó de realizar el diseño de cartelería para promocionar los *Ballets spagnols* de Antonia Mercé en Francia (Fig. 548), e incluso de diseñar los figurines para la puesta en escena del *Bolero* de Ravel por parte de La Argentina. Tejada participó con su imaginario pictórico en la construcción de la modernidad española, ilustrando las principales revistas de moda mediante el uso de las piezas estéticas del cubismo y del ultraísmo.



Figs. 548-549. Carlos Sáinz de Tejada, *Ballets Espagnols de La Argentina*. 1927. Anónimo, *Programa del estreno de La romería de los cornudos*. 1933.

Sin duda, sin la intervención de Sierra no habría sido posible la realización de *El corregidor y la molinera* –embrión de lo que posteriormente sería *El sombrero de tres picos*– o *El maleficio de la mariposa* (Martínez, 2010, p. 124). Sin embargo, tras la autoría de buena parte de su trabajo se encontraba su mujer, María Lejárraga, gran olvidada de la vanguardia española. Como ella, mujeres como las citadas Mercé, López Júlvez o Xirgu se encargarían de dar voz a la vanguardia escénica, en este caso como artífices de diferentes compañías teatrales. En el caso de la primera y de la segunda, concretamente dos compañías de ballet a través de las que encargaron proyectos de ballet como *El amor brujo*, *La maja vestida*, *Juerga* o *La romería de los cornudos*. Gran parte de ellos fueron exportados fuera de España como fragmentos

representativos de la vanguardia escénica española, transmitiéndolos a otros países europeos como Alemania, Italia, Bélgica y Francia, dándolos a conocer a los creadores extranjeros representantes del nuevo arte (Martínez del Fresno, 2010, p. 140). La relación de amistad que la Argentinita mantendría con Federico García Lorca le llevó a participar de algunos de sus proyectos, popularizando el conjunto de canciones populares que el poeta recopiló y adaptó para piano y voz (Martín Moreno, 2010, p. 63), o escenificando algunas de sus obras, como sus compatriotas Antonia Mercé o Lola Membrives. Entre algunos estrenos, destacan las coreografías de *El maleficio de la mariposa* y *La romería de los cornudos*, previamente citadas (Fig. 549). Por su parte, Margarita Xirgu estrenará los más importantes dramas escénicos de Lorca, tales como *Mariana Pineda*, *La zapatera prodigiosa*, *Yerma*, *Doña Rosita la soltera* o *El lenguaje de las flores*, *Bodas de Sangre* o *La casa de Bernarda Alba*. Estas obras constatan y representan, precisamente, el universo represivo donde se desenvolvía la mujer de aquella época, retratando sus problemáticas y cómo su rebeldía contra las normas características del patriarcado podían conducirles, incluso, a la tragedia. Además, la Xirgu se encargó de personificar, junto a otras creadoras como La Argentinita, la concepción de Lorca del actor como encarnación de la marioneta, situando a estas actrices como intérpretes del elemento deshumanizador presente en el teatro europeo de vanguardia.

8.5. El ámbito cinematográfico: Helena Cortesina y Rosario Pi

El teatro de vanguardia pronto encontrará en el advenimiento del cine a un digno competidor e incluso aliado. El invento de los Hermanos Lumière no tardaría en ser integrado por parte de algunos de los proyectos escénicos más rompedores del nuevo arte europeo, enriqueciendo todavía más su puesta en escena híbrida y multidisciplinar. La música también se encontró presente en el cine, a pesar de que sus primeras películas fuesen silentes. Precisamente, para «sonorizar» los espectáculos cinematográficos, se dotó de banda sonora a los filmes mudos, componiéndose partituras expresamente para estas películas. España imitó esta tendencia, pues sus cineastas contaron con compositores para ilustrar musicalmente sus películas. Este fue el caso de Helena Cortesina, considerada como la primera cineasta española y en la actualidad prácticamente olvidada. A ello ha contribuido precisamente que su legado más importante se encuentre desaparecido, como es el caso de *Flor de España o la vida de un torero*, película que dirigió, produjo e interpretó en 1925 y de la que apenas se conservan unos fragmentos (Pérez Perucha, 2010, p. 88). A pesar de ello, del film ha llegado hasta nuestros días la partitura que acompañó a sus proyecciones, y que en una exhaustiva investigación recuperé y publiqué en 2015: *Flor de España o la vida de un torero. Una partitura para el cine mudo español* (Mateo, 2015). A través del análisis de la partitura conservada, tomando en cuenta las acotaciones apuntadas por el pianista respecto de las imágenes proyectadas en cada momento de la película, procedí a la reconstrucción del argumento y sus escenas. De esta forma, dependiendo de cada *leitmotiv*, se extraía la atmósfera de cada escena cinematográfica. La partitura es el resultado de la unión de diferentes fragmentos provenientes de piezas musicales famosas en España, como zarzuelas, pasodobles, o marchas, que fueron hilvanadas por Mario Bretón, quien se encargó de la partitura. Compositor como su famoso padre Tomás Bretón, siguió el ejemplo de éste, quien ya

se había encargado de componer música para cine, como la primera versión fílmica de *La verbena de la paloma*, dirigida por José Buchs en 1921.

El fracaso de la película provocó que Cortesina se trasladase a Argentina para formar parte de la compañía teatral de Lola Membrives. En ella, participó como actriz en la representación de obras de Lorca como *Bodas de sangre* o *La zapatera prodigiosa* (Peralta, 2007, p. 174). Ésta última, que tenía una gran influencia del elemento antihumanista –y, con ello, del actor como personificación de la marioneta de la vanguardia europea– fue dirigida por el propio Lorca, lo cual su vez conecta a Cortesina con el ámbito escénico de las citadas creadoras Antonia Mercé, Encarnación López Júlvez y Margarita Xirgu. De esta época, se conserva una fotografía en la que Cortesina posa con Lorca, el cual a su vez manipula un títere con su mano izquierda (Fig. 550). Probablemente, el momento en que fueron fotografiados corresponde a uno de los descansos de las representaciones de obras como *Tragicomedia de don Cristóbal* y *la señá Rosita* (Peralta, 2007, p. 174).



Figs. 550-551. Anónimo, Helena Cortesina y Federico García Lorca ante el teatrillo del Teatro Avenida, Buenos Aires. 1934. Anónimo, Rosario Pi con el equipo de rodaje de *Molino de viento*. 1937.

La adaptación de obras musicales al cine en España tendría una buena acogida, sobre todo de las pertenecientes al género por excelencia de la época, la zarzuela. Llama la atención cómo podían ser tan exitosas estas versiones, debido a su naturaleza silente. Con el advenimiento del sonido en el cine, esta tenencia continuó y se realizaron exitosas películas inspiradas en zarzuelas, como *El gato montés* o *Molinos de viento* (Gubern, 2010, pp. 123-179), dirigidas por Rosario Pi en 1935 y 1938 (Fig. 551). El carácter emprendedor de esta cineasta le llevó, además de dirigir cine y a escribir guiones, a producir algunas de las primeras películas sonoras en España. De las cintas citadas se conserva la primera, resultado afortunado de la unión de diferentes componentes como la comedia, el drama, el romance y el musical. La segunda, realizada en plena Guerra Civil, supuso el broche final de la aportación de estas creadoras a la vanguardia española, la cual tras el fin de la contienda desapareció y sólo pudo comenzar a ser recuperada con el inicio de la transición democrática, casi cuarenta años después.

9. El fragmento y su síntesis como representación simbólica en Joan Miró y Joaquín Torres García

La revolución cubista, como nuevo arte representativo de la modernidad, había supuesto un importante cambio de paradigma en el ámbito cultural que afectaba principalmente a la propia percepción de la realidad del espectador. Éste debía enfrentarse a una nueva representación del mundo, el cual había sido fragmentado, sintetizado y reorganizado por nuevas leyes estéticas. Un paisaje renovado a imagen de la nueva Europa, sometida a constantes transformaciones fruto de su rápido progreso. Para poder participar de la propuesta cubista, resulta imprescindible comprender la nueva imagen del nuevo mundo, el cual queda constituido en las diferentes piezas del nuevo juego estético. Cada una de ellas remite a un aspecto de la realidad fragmentada, por lo que habrá que estudiarlas tanto externa como internamente en su continente y contenido, pues una cosa lleva a la otra. Los creadores más entusiastas pronto se entregaron a este juego, perteneciendo o no al movimiento cubista. En España, durante las primeras décadas del nuevo siglo, cabe destacar dos nombres: Joan Miró y a Joaquín Torres García. Ellos configuraron una nueva forma de hacer arte a través de la representación fragmentada y abstracta de la realidad. Ambos compartieron características comunes, pudiendo destacarse las siguientes: la creación de nuevos mundos de tipo simbólico, compuestos por elementos cuyo significado se esconde bajo su forma abstracta; el interés por retornar a un arte puro, presente en la Naturaleza y en las formas sintéticas, armónicas y geométricas; las referencias a lo decorativo, lo artesanal, lo primitivo o lo ingenuo o infantil, como formas de desprenderse de la tradición heredada y retornar a un pasado ancestral y mágico; la asimilación de determinados elementos de vanguardia, como el cubismo, el expresionismo, el fauvismo, el futurismo, el primitivismo o el arte *naïf* con el fin de dotar a las propuestas de un espíritu renovador e inédito; la presencia de lo tradicional y lo nuevo como elementos aparentemente antagónicos aunque necesarios en la elaboración de nuevos mundos pictóricos.

En el caso de Joan Miró, el interés por las teorías estéticas de Picasso se inicia durante su juventud, mostrándose interesado en crear una nueva forma de arte partiendo de la síntesis de la realidad que el cubismo proponía. No obstante, ésta no fue la única influencia en el creador catalán: movimientos estéticos europeos como el fauvismo o el expresionismo también hicieron presencia en la conformación de su personalidad pictórica, contribuyendo a esta simplificación de la realidad que Miró buscaba. Su apuesta por la sencillez le llevó a un arte originariamente figurativo aunque de apariencia ingenua o *naïf*. Sus colores puros y vivos son reflejo también de esa búsqueda de la pureza, a la vez que la búsqueda de unos motivos inspirados en la Naturaleza. En este sentido, todas las herramientas tomadas fragmentariamente del nuevo arte europeo sirvieron en la conformación de un arte influido por la propia procedencia española de este autor: por un lado, las referencias a los paisajes mediterráneos y a su cultura llevaron a Miró a encontrar en la artesanía y en el mundo rural otro de sus motivos por reflejar esta unión de lo simple, lo puro y lo original. En este sentido, la nueva estética procedente de Europa contrasta con la procedente del arte del pasado, de la que Miró todavía dependía; el elemento artesano está presente no sólo en la estética del pintor sino en su forma de trabajar, metódica y concienzuda. El realismo se manifiesta aún en la captación de este tipo de escenarios naturales,

donde el creador busca integrarse en lo pintado, captar su esencia última. En este sentido, su obra puede compararse con la que otros creadores como Alexander Kanoldt estaban gestando como parte del movimiento del Realismo Mágico (Fig. 552). A su vez, esta filosofía creadora puede a su vez considerarse ajena a la tradición pictórica, pues el propio pintor explicó su interés por la Naturaleza a través de la influencia que en él ejercieron los pintores primitivos y japoneses²⁵⁰.



Figs. 552-556. Alexander Kanoldt, *Olevano*. 1927. Anónimo, *Postal de Montroig del Campo*. Sin fecha. Joan Miró, *La iglesia de Montroig del Campo*. 1919. *La tierra labrada*. 1923-1924. *Paisaje catalán o El cazador*. 1923-1924.

En obras como *La iglesia de Montroig del Campo* (Fig. 553), Miró presenta cada uno de los elementos pictóricos constitutivos del lienzo como modelos captados con cierto realismo, aunque mostrando su ruptura con el escenario. Esto es lo que no les hace integrarse del todo con lo que les rodea. De este modo, en las primeras obras de vanguardia de Miró, la exactitud casi fotográfica convive con los intentos de simplificación de las formas presentes en la realidad, traducidas a líneas, curvas y otros elementos geométricos, así como con los colores planos, lo que le llevó a la estética decorativa relacionada con la artesanía. Los motivos diseñados en elementos como cortinas, alfombras o papel de pared son introducidos por este creador en sus composiciones pictóricas, confundiendo con otros elementos aparentemente distintos. De esta forma, por ejemplo, la trama de una alfombra puede confundirse con las líneas de un campo arado, lo cual subraya todavía más su naturaleza de elementos fragmentarios e independientes entre sí aunque relacionados por una identidad estética. Cada vez más, la abstracción va ganando campo al realismo, lo que

²⁵⁰ Miró refiere estas influencias: "Tan pronto como me pongo a pintar un paisaje siento cómo empiezo a amarlo con un amor hijo de su comprensión paulatina; comprensión paulatina de la gran riqueza de los matices, de la concentrada riqueza que el sol nos regala. Es una suerte el estar afuera en el campo esperando comprender una brizna de hierba —¿por qué despreciarla si es tan hermosa como un árbol o un monte? Exceptuando a los primitivos y a los japoneses, nadie se ha adentrado verdaderamente en estas cosas grandiosas. Se busca y se pintan árboles o montes, sin escuchar la música que emanan las piedras, las flores diminutas y las briznas de hierba al borde del camino" (Erben, 2004, p. 22).

convertirá al escenario pictórico en un campo de batalla donde desarrollar la pugna entre estos dos mundos. Los elementos recreados en *La iglesia de Mont Roig del Campo*, cuyo estilo detallista parece haber tenido como referente una postal de época (Fig. 554), parecen ir desintegrándose poco a poco en obras posteriores que incluyen un inventario pictórico parecido: los edificios, las plantas, los animales y la tierra irán adoptando en el abecedario de Miró unas particularidades más sintéticas, como en *La tierra labrada* (Fig. 555). Los objetos representados, despojados progresivamente de los detalles de su apariencia, van independizándose de su entorno hasta convertir el fondo en un espacio neutro donde situarse, pareciendo flotar en él. La influencia de la ciencia en Miró es evidente, pues sus universos se asemejan a organismos vistos a través del microscopio o paisajes astronómicos vistos mediante el telescopio. Como precedentes de su serie *Constelaciones* que inició en 1939, en la que empleó "formas ovoides, esféricas, de estrella y otras que pueden recordar formas vivas y que están esparcidas por el cuadro", flotando en el aire y unidas entre sí, como si perteneciesen a una misma constelación (Duran, 2008, p. 180). Lo poético hace de ellos una suerte de fragmentos simbólicos cuyo desciframiento los devolverá a su origen, como sucede con *Paisaje catalán o El cazador* (Fig. 556). La realidad había quedado encriptada por sus propios signos, convirtiéndose en un sugerente enigma. En este juego, no sólo participa lo pictórico, sino también lo grafológico, pues Miró incluye en sus obras palabras independientes o constituyentes de frases e incluso números. Del mismo modo que hicieron los paisajes cubistas, Miró incorpora determinadas pistas en sus creaciones, con el fin de ayudar en la tarea descifradora al espectador. No obstante, sus imágenes son mucho más simples y puras que las de este movimiento de vanguardia. Tal vez guiado por ese espíritu *naïf*, Miró busca reducir el lenguaje a su mínima expresión, buscando el tipo de representaciones que tal vez haría un niño de la realidad que le rodeara. Miró contó, eso sí, con la ventaja de la experiencia que le daba su condición adulta a la hora de codificar lo representado. Su código fragmentario es mucho más complejo y, en algunos casos, juega a mostrar sus referencias cultas a través de obras que remiten a otras de la tradición pictórica. Ejemplo de ello sería su *Interior holandés*, cuya estructura compositiva alude a *El tañedor de laúd* del pintor del s. XVII Hendrick Martensz (Figs. 557-558). Comparando una y otra imagen se comprende esta disección de la realidad en sus piezas más elementales, manteniendo figuras reconocibles como la del perro, el gato o el propio músico. El pie de éste quedará separado del cuerpo, adquiriendo el tono negro y mostrándose desde su planta. El color blanco invadirá gran parte del escenario, concretamente en dos elementos: la gorguera del músico, que acabará acaparando el alrededor de su cabeza, y el mantel, con el que modificará la perspectiva de la mesa al punto de vista vertical. Suelo y fondo quedarán perfectamente divididos mediante los coores marrón y verde, mientras que el paisaje de la ventana evidenciará su composición fragmentaria de elementos a través de la geometría, el color y la multiplicidad de detalles (Figs. 559-566).

En algunos casos, el universo fragmentario de Miró se vuelve más evidente, dejándose mostrar en una esencia reconocible. Las propias imágenes de la realidad más fácilmente reducibles a lo abstracto dada su apariencia sencilla servirían muy bien a este fin: una barretina como representación de la identidad catalana, una bandera francesa como referencia del país galo, las formas básicas de un planeta, una estrella, una pipa o la cresta de un gallo, con las que el individuo puede recrear el

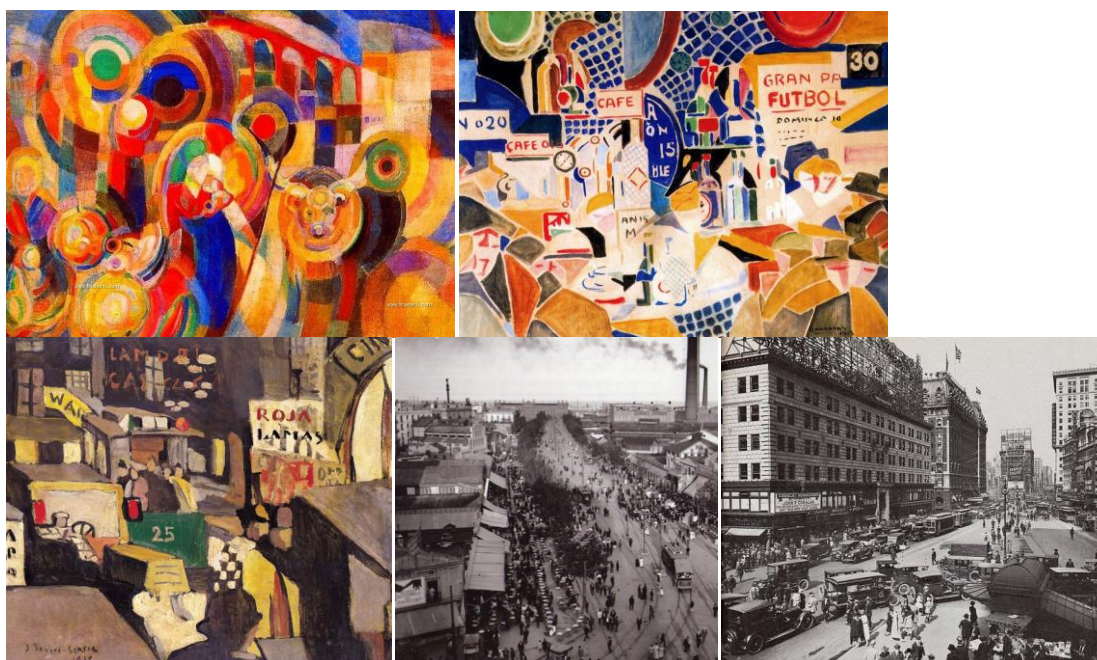
concepto mental que de ellas se ha formado serían algunas de estas imágenes. Otras, sin embargo, se muestran más oscuras a pesar de su fácil reconocimiento: la imagen de un corazón, de un pecho o de un péndulo, pueden a su vez remitir a realidades más complejas, como las sensaciones de sexualidad, maternidad, dependencia filial e incluso temor. En otros casos, las líneas y curvas parecen remitir también a un objeto, describiendo un movimiento efectuado por él, a modo de estela o rastro.



Figs. 557-566. Hendrick Martensz, *El tañedor de laúd*. 1661. Joan Miró, *Interior holandés*. 1928. Ocho detalles o fragmentos comparativos entre *El tañedor de laúd* e *Interior holandés*.

Si bien la primera exposición con la que Miró dio a conocer su obra tuvo lugar en España en 1918 (Brihuega, 1981, pp. 200-201), su universo maduro y definitivo vería la luz en la Francia de Picasso, junto al cual pasó a considerarse como el creador español de vanguardia más importante residente en Francia. La época en la que Miró comienza a desarrollar sus mapas codificados de fragmentos simbólicos –en torno a 1923-1924– coincide con aquella en la que una joven generación de creadores extranjeros afincados en España empezó a dar muestras de su talento. Uno de ellos, que superaba en edad a estos nuevos creadores, fue Joaquín Torres García. Aunque de origen uruguayo, este creador llegó a España con diecisiete años, estableciendo allí su residencia durante cuarenta y tres, en los que configura su estilo y desarrolla su pensamiento teórico, dándolos a conocer a través de exposiciones, publicaciones y actividades pedagógicas. Al igual que Miró, el interés que Torres mostró por la nueva estética y su percepción fragmentada de la realidad le permitió crear una forma de arte en la que la síntesis plástica de lo representado conformase un universo de imágenes

traducidas a símbolos y signos, representativas del mundo real. Mezcla de tradición y modernidad, su espíritu creativo se encuentra ligado, como el de Miró, al mundo artesanal, presente en las profesiones de las familias de ambos creadores. En el caso del creador catalán, su padre se dedicó a la orfebrería y su abuelo materno a la ebanistería, mientras que en el del creador uruguayo sus padres poseyeron unos talleres artesanales de cordelería y carpintería. En ellos, Torres pasó parte de su infancia, realizando algunas incursiones en la carpintería y en el dibujo. Estas primeras tentativas en el ámbito pictórico le llevaron a incluir motivos observados a lo largo de sus viajes familiares a Uruguay y Buenos Aires, donde quedó impresionado con los elementos asociados al mundo de la civilización: el ferrocarril, el puerto, los barcos, los instrumentos náuticos, e incluso el mar. Estas imágenes, tan representativas del mundo de la modernidad, representan a su vez parte de los iconos del nuevo arte de vanguardia; Torres, que acabará convirtiéndose en creador de vanguardia, los interpreta desde sus primeros años como fragmentos a través de los cuales construir su universo pictórico propio (García Puig, 1990, p. 29). Dicha colección de imágenes del nuevo mundo se encontraba también presente en España.



Figs. 567-571. Sonia Delaunay, *Mercado de Minho*. 1915. Rafael Barradas, *Quiosco de Canaletas*. 1918. Joaquín Torres García, *Escena de una calle de Barcelona*. 1917. Anónimo, *Paralelo de Barcelona*, 1913. Anónimo, *Ciudad de Nueva York*, 1920.

Barcelona no sólo se convirtió para Torres en la ciudad donde iniciar sus estudios artísticos, sino también donde iniciar sus experimentaciones estéticas, motivado por la fascinación que sentía por su ambiente cosmopolita. El creador uruguayo encontró en él la imagen capaz de condensar aquellas otras presentes en la América hispana que conoció de niño: la aglomeración urbana metropolitana (Pérez-Oramas, 2016, p. 13) de la ciudad condal. El elogio de Torres a la "belleza de la civilización moderna", se encuentra influido por el futurismo presente en el vibracionismo de su compatriota uruguayo Rafael Barradas –también residente en España–, con quien comparte idénticos elementos estéticos (Figs. 568-569). Éstos tienen como referencia el cubismo y el futurismo en la captación simultánea de diferentes fragmentos de una realidad que tienen lugar de una forma sucesiva.

El propio Barradas, que entró en contacto con el cubismo durante su estancia en Francia, también conoció personalmente el círculo de Marinetti durante su estancia en Italia. En la conformación plástica de su universo vibracionista, utiliza elementos como la geometría o el movimiento, definiendo su "ismo" como "el traslado al lienzo de la proporción geométrica de las cosas" (Brihuega, 1981, p. 202). No obstante, a diferencia del cubismo y el futurismo, Barradas no desintegra el objeto ni lo sustituye por la suma de diferentes puntos de vista, sino que se procede a un "afocalismo" o "vibración" del objeto representado por cuanto éste, al estar en movimiento, no puede permanecer enfocado. Mediante la multiplicación o destrucción de toda perspectiva, la jerarquía de las posiciones en el cuadro queda anulada, rompiendo con la norma renacentista. Ello otorga la misma importancia a cada uno de los elementos representados, ya sean personajes, letras o números. El color es también un factor relevante, participando de la propia definición de vibracionismo como "cierto movimiento" que queda determinado por "el paso de una sensación de color a otra correspondiente". De "cada uno de estos acordes" resultan "diversas notas de armonía, distintas, fundidas entre sí por acordes más sordos, en gradación cada vez más opaca" (Torres-García, 1984, p. 477). En esta definición, además del ámbito musical como metáfora de esa "simultaneidad sensorial", tuvo una gran influencia el ámbito científico; en él fueron creados los discos de color en movimiento de rotación, los cuales producían un efecto de mezcla óptica y modificación cromática continua con la que experimentaron creadores vanguardia como el matrimonio de Robert y Sonia Delaunay en su orfismo (Fig. 567). El creador vibracionista no sólo ve y oye al unísono como espectador lo que vibra, sino que es él mismo quien vibra, creando la experiencia que está viviendo (Faxedas, 2015, pp. 289-290).



Figs. 572-576. Joaquín Torres García, *Paisaje de ciudad*. 1928. *Escena callejera en Nueva York*. 1921. *Calle*. 1930. *Ciudad constructiva con hombre universal*. 1942. *Constructivo con pez ocre*. 1932.

Con todos estos elementos, Barradas pone en práctica dicha estética en diferentes cuadros que reflejan el continuo movimiento de las grandes metrópolis (Fig. 568). En este proceso, participa activamente su compatriota Torres, contagiándose de

cada uno de los principios barradianos durante la creación de obras pertenecientes a este periodo (Fig. 569). Torres sintetiza este ambiente dinámico de la ciudad a través de una serie de obras acerca del ambiente barcelonés y, posteriormente, Nueva York (Figs. 570-571). Su estancia en Estados Unidos le hará entrar en contacto con la atmósfera urbana de una de las ciudades más representativas de la modernidad occidental. Torres García asimilará los elementos comunes en los paisajes callejeros de uno y otro lugar mediante los siguientes recursos: la sustitución de la perspectiva clásica por una primitiva estructuración del espacio mediante divisiones ortogonales, haciendo uso de la línea, el rectángulo y el segmento, además de un nuevo uso del color (Figs. 572-573). Su clara noción de la ordenación plástica, consistente en la estructuración ordenada de planos yuxtapuestos, da a sus imágenes la apariencia de una sucesión de cuadros dentro de un cuadro, de un retablo monocromo tallado en madera. La ausencia de color ayudará a unificar todavía más estos elementos aparentemente tan dispares (Fig. 576), haciendo confluír en un mismo plano diferentes elementos aislados y delimitados por líneas ortogonales, donde quedan representadas escenas de calles, personas, objetos cotidianos e incluso letras y números (Fig. 575).

La búsqueda de la simplicidad y la pureza en las cosas lleva a su esquematización, hasta el grado de no querer mostrar tanto su apariencia externa sino más bien la idea que las representase. Su simbolismo eleva estos trabajos a un plano superior de tipo espiritual (García Puig, 1990, pp. 39-53). Los imágenes plásticas de Torres son resultado de todo un edificio teórico que poco a poco fue levantándose. Éste, busca la relación entre estética y filosofía, la cual se encuentra reflejada no sólo en su obra pictórica, sino también en una extensa producción literaria²⁵¹. En estos trabajos desarrolló su *Doctrina Constructiva*. Ésta, tiene como punto de origen la observación de la realidad, presente en las imágenes que la modernidad le pone delante, para ir desmenuzando cada una de ellas según su propia intuición artística. Dicha intuición fue la que habían seguido los creadores a lo largo de la historia, constituyendo el repertorio de formas simbólicas presente en la tradición artística. Para Torres, la labor artística consistía en la búsqueda intelectual del orden, para lo cual, durante los procesos de creación, el artista construye sus imágenes inspirándose en "las ideas puras del entendimiento". El creador uruguayo mostraba así su propio concepto platónico del mundo, donde existe un orden universal que lo rige todo, una armonía total a la que el creador accede a través de un conocimiento de tipo intuitivo e incluso místico. Con él, puede concebir un arte de tipo metafísico regido por esas mismas leyes armónicas. Citando el *Fausto* de Goethe, Torres afirma que la realidad no es sino símbolo y la forma solamente máscara (Pérez-Oramas, 2016, p. 11).

Si el arte del Renacimiento italiano, al recurrir a las matemáticas y a la geometría, representaba ese intento por descifrar la regla anónima y universal presente en las formas de la realidad, Torres alude a las formas de representación primitivas como primer ejemplo de este tipo²⁵². De alguna forma Picasso, al mostrar

²⁵¹ Entre las obras teóricas de Torres, destacan *Notes sobre art, El descubrimiento de sí mismo. cartas a Julio que tratan de cosas muy importantes para los artistas, Raison et nature, Estructura, La tradición del hombre abstracto (Doctrina Constructivista), Universalismo Constructivo, Lo aparente y lo concreto en el arte, Mística de la pintura o La recuperación del objeto* (García Puig, 1990, p. 65).

²⁵² La historia del arte, según Torres, quedaría dividida en dos tradiciones: una, que denominaría como grande y que tendría lugar en la prehistoria, y otra, la de la pintura, nacida a partir del s. XV. La primera sería la que más defendería, pues de ella dimanaría la tradición presente en la humanidad a lo largo de sus diferentes épocas, aunque la segunda predominase durante mucho tiempo.

interés por las muestras del arte ibérico y africano, estaba remitiendo de igual forma a lo que este creador reivindicaba. Las comunidades indígenas, a través de sus formas de representación sintéticas, trataron de alcanzar ese orden universal intuitivo que rige la Naturaleza. En la concepción estética de Torres, el mundo de la modernidad contrasta de este modo con el carácter anacrónico primitivista.

Pero Torres no sólo buscó las formas esenciales presentes en todos los elementos conformadores de la realidad a través de la propia creación artística; él mismo desarrollaría su faceta como investigador ejerciendo como coleccionista visual, reuniendo a lo largo de su vida un compendio de imágenes fotográficas, a modo de atlas de la historia de la civilización (Fig. 577). Estableciendo diferentes diálogos entre ellas, Torres demostró sus afinidades secretas, sacando a la luz al modo de Aby Warburg o Walter Benjamin ese "inconsciente colectivo" al que se refiere Jung.



Figs. 577-581. Joaquín Torres García, *Structures*. 1932. Joaquín Torres García, *Retablo artístico de la catedral de Nava del Rey, Valladolid*. 1920. Piet Mondrian, *Composición en rojo, amarillo y azul*. 1921. Joaquín Torres García, *Madera constructiva*. 1934.

Torres fue sobre todo un investigador de los signos pictóricos o un creador de imágenes simbólicas, con las cuales podría reconstruirse un mapa fragmentado de la historia del mundo y de su lenguaje oculto, creado en la imaginación del ser humano. Sus obras representan diferentes compendios de imágenes, recolectadas y expuestas en los huecos de estructuras ortogonales, a modo de lecciones culturales. La idea de "retablo" como lugar donde ordenar ortogonalmente o mediante hornacinas diferentes imágenes constitutivas del mundo, se encuentra íntimamente relacionado con sus experimentos de tallado sobre madera (Fig. 578-579). El carácter primitivo de estas "lecciones sobre el mundo" recuerdan a las "biblias de piedra" de los retablos sagrados. El retorno a los orígenes de las cosas o a su idea original remite a su vez a

los orígenes del ser humano y su forma de comprender la realidad. Esa búsqueda de los inicios de la civilización conducirá a la artesanía, a la creación y al elemento ritual o lúdico. El juego como forma de aprendizaje durante la infancia a través de la emulación de la vida adulta por medio de su imitación. El juguete como representación del mundo, el juego como rito. Por otra parte, la búsqueda de la pureza como forma de representación artística pone a Torres en relación con los experimentos de Mondrian (Fig. 580). Las retículas en este caso no contienen ningún elemento figurativo, sino tan sólo colores, elementos cromáticos. La pureza del arte conducirá a la abstracción, a la nada, algo sobre lo que también se encuentra interesado Torres (Fig. 581). Tratar de llevar al límite sus composiciones ortogonales.



Figs. 582-583. Alexander Calder, Elefante perteneciente a su *Circo*. 1926-1931. Joaquín Torres García, Elefantes pertenecientes a su colección de juguetes desmontables *Aladdin*. 1921.

La visión de Torres de un mundo fragmentado, constituido por innumerables piezas entre las cuales podían experimentarse todo tipo de combinaciones simbólicas, le llevó a crear diferentes juegos de rompecabezas con los que el público infantil pudiese jugar a configurar nuevos y creativos mundos (Brihuega, 1981, p. 201). Uno de los asuntos escogido por Torres sería el del circo, tan ligado a la vanguardia como al mundo de los niños. Como haría Calder recreando un circo bajo el formato de piezas de juguete (Fig. 582), Torres crea un espectáculo circense único, constituido por sus fragmentos más emblemáticos, traducido sus lenguajes estéticos de vanguardia (Figs. 583). Este tipo de propuestas, en las que cabría lo artesano como forma de creación anónima y lo primitivo y lo infantil como forma de experimentar con el mundo desde la pureza, relacionan a Torres con las propuestas de Miró. Uno y otro creador propusieron mundos únicos y fragmentados, cuyos elementos remitían a conceptos simbólicos que se encontraban por encima de su apariencia física.

10. Julio González y Pablo Gargallo, escultores: la tridimensionalidad como disposición de fragmentos en el espacio

Si bien la naturaleza de lo fragmentario se ha encontrado, hasta este momento, presente en su apariencia bidimensional dentro de la vanguardia, cabe ahora preguntarse acerca de su representación volumétrica dentro del nuevo arte. En este sentido, el ámbito escultórico jugó una importante baza a la hora de crear un arte cuyos fragmentos pudieran ocupar su espacio en la realidad. Lo fragmentario afloraría de lo pictórico para dejar de ser un mero simulacro y cobrar vida, adquirir corporeidad, a través de un proceso de metamorfosis que transformará lo bidimensional en tridimensional. El arte moderno había logrado su primera revolución a través del

ámbito pictórico; el cubismo evidenciaría la materialidad de la pintura, su naturaleza física, mostrándola como "plano recubierto de pinceladas de color"; ahora tocaba una segunda revolución como consecuencia lógica de la primera, en este caso en el ámbito escultórico, que mostraría también su fisicidad en su naturaleza tridimensional (Jiménez-Blanco, 2017, p. 162). Tanto en una como en otra su responsable fue Picasso, utilizando como enlace la técnica del *collage*. El encolado y yuxtaposición de planos pasó a aplicarse del soporte pictórico al objeto, lo cual supuso un cambio trascendental en la concepción de la escultura. Su proceso ya no consistirá en el devastado de un bloque macizo, del cual se obtendría la pieza tallada, sino que el proceso sería el contrario. Construir añadiendo, no sustrayendo, ensamblando a través de la unión de diferentes fragmentos. Éstos, no tendrían una naturaleza homogénea sino más bien heterogénea en su procedencia, pudiendo ser nuevos o de desecho. Los fragmentos de los que Picasso se valió en sus primeras piezas escultóricas consistieron en materiales innobles como trozos de cartón, chapa, alambre, madera o tela, e incluso preexistentes, utilizándolos para sus esculturas por su tridimensionalidad, su materialidad, su "existencia física al margen de la representación" (Jiménez-Blanco, 2017, p. 160). Todos fueron usados por este creador de forma heterodoxa, evitando cualquier método o técnica que limitase su creatividad o coartase su libertad. Como obras escultóricas de esta etapa podrían incluso incluirse el vestuario y decorados de *Parade*, cuya apariencia tridimensional y fragmentaria convertía en estatuas heterogéneas e incluso en arquitecturas complejas a sus diseños. Esta idea de monumentalidad tuvo su origen en la admiración de Picasso por la máquina, elemento de la modernidad por excelencia al servir de símbolo del futuro, del progreso y de la ciencia. El creador español llegó a manifestar su deseo de ser capaz de "pintar objetos de forma que un ingeniero pudiese construirlos a partir de sus pinturas" (Jiménez-Blanco, 2017, pp. 164-165).

A partir de los elementos pictóricos ofrecidos por Picasso, sus obras podrían diseccionarse en piezas con las que armar un todo tridimensional. En este sentido, como dignos continuadores de los caminos abiertos en escultura por Picasso destacarían diferentes movimientos de vanguardia europeos, los cuales intentaron trasladar los procesos tecnológicos modernos a los procesos de creación de sus estructuras. Éstas, serían en verdad construcciones que alcanzarían el grado de esculturas completamente abstractas. En su concepción de creación artística como ensamblaje de piezas sueltas, cabe destacar el constructivismo; creadores como Tatlin –quien visitó el taller de Picasso y se interesó por sus primitivas esculturas– partirán de elementos preexistentes y desechados con el fin de construir obras que eviten referenciar a la realidad y expresen mediante formas, volúmenes y planos resultantes de la combinación entre las diferentes piezas (Fig. 585). El futurismo sería el heredero directo del "maquinismo", que exaltará el movimiento y la velocidad. Al igual que los pintores futuristas plasmaron la acción de un cuerpo en movimiento en sus obras, los escultores futuristas buscarán hacer lo mismo en sus trabajos. Para ello, harán tridimensionales los diferentes planos pictóricos con los que se representará ese movimiento, aplicando el sistema de construcción fragmentaria mediante los diferentes volúmenes de la pieza (Preckler, 2003, pp. 577-578). Estos volúmenes son generados, como en el caso de *Dinamismo de las carreras de caballos* de Umberto Boccioni, mediante un proceso de adición de diferentes piezas de diferente naturaleza y origen que, juntas, generarán la sensación de lo representado. El caballo fragmentado de

Boccioni parece una máquina compuesta por diferentes piezas artificiales (Fig. 586). Duchamp, que había aplicado las teorías cubistas y futuristas en su *Desnudo bajando una escalera*, empleó el fragmento como herramienta de creación de una forma diferente en sus esculturas dadaístas. En *Rueda de bicicleta*, la escultura es construida mediante la selección azarosa de objetos ya existentes, dotándolos de nuevo significado (Duran, 2008, p. 167) (Fig. 587). Estas reglas aplicadas por Duchamp encontrarán su equivalencia en la metodología de surrealistas como Salvador Dalí, cuyas esculturas son en gran parte resultado del encuentro azaroso entre diferentes elementos de la realidad aparentemente irreconciliables, unidos al pertenecer al imaginario del creador. En la configuración de su *Busto retrospectivo de mujer* intervienen elementos como el torso de un maniquí, las figuras de *El ángelus* de Millet, una barra de pan o un conjunto de hormigas (Fig. 588).



Figs.584-588. Pablo Picasso, *Guitarra*. 1912-1913. Vladimir Tatlin, *Relieve*. 1915. Umberto Boccioni, *Dinamismo de las carreras de caballos*. 1913. Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*. 1913. Salvador Dalí, *Busto retrospectivo de mujer*. 1933.

Picasso había conseguido, a través del proceso de autorreflexión pictórico, trascender la propia pintura materializándola, haciéndola fragmentos. Si bien el realismo o mimesis pictórica había iniciado su proceso de abstracción, ahora tocaba restaurar la realidad de forma literal, empleando sus propios trozos como referencia directa. La escultura "abre su terreno a la incorporación de fragmentos materiales de la vida, a los objetos", convirtiéndose "ella misma en algo que es, antes que ninguna otra cosa, un objeto en sí mismo" (Jiménez-Blanco, 2017, p. 160). Llama la atención que el primero de estos intentos por convertir el cubismo en escultura tuviese como modelo una de las referencias más características de la cultura española: la guitarra (Fig. 584). Si bien España había servido como inspiración a Picasso en la concepción de su obra escultórica vanguardista, sus esculturas de vanguardia sirvieron a su vez de inspiración a determinados movimientos estéticos del nuevo arte europeo. Por su parte, Picasso no dejaría de entablar diálogo con algunos elementos de su propia vanguardia, pues en ella no existirán etapas sino que todo permanecerá abierto. Algunas de estas referencias recurrentes, a modo de *leit motiv*, retornarán en su escultura, como el humorismo —en el tratamiento de temas tradicionales, despojándoles de toda solemnidad para volverlos mundanos y contemporáneos— (Jiménez-Blanco, 2017, p. 140) o el primitivismo en cuanto al uso de la síntesis como método constructivo y, sobre todo, en relación a su aspecto artesanal.

La vanguardia, que apostó por el maquinismo como símbolo de progreso, buscaría despojarse cada vez más de toda ornamentación que recordase el carácter manual del arte, asemejándose cada vez más sus obras en ejecución a la frialdad y

carácter sintético a productos creados por máquinas. No obstante Picasso –necesario para comprender los fundamentos del nuevo arte– abogó por el hermanamiento de los conceptos de arte y artesanía, remitiendo precisamente al arte primitivo –visto por una parte de la sociedad cultural del s. XIX como incivilizado debido a su carácter artesano y ornamental– por su innovadora representación conceptual de la realidad. Esa mirada cubista inspirada en el primitivismo contribuyó en gran parte en el camino del arte hacia la abstracción; a pesar de que los creadores posteriores de vanguardia detestaban la palabra "decorativo", es evidente que la interpretación de manifestaciones artesanas de este tipo presentes en las culturas indígenas resultaron decisivas en la conformación del arte del s. XX (Gombrich, 1999, pp. 51-62). El carácter conceptual del arte ibérico y africano propició la mirada abstracta hacia la realidad y su fragmentación por parte del cubismo, inspirando al arte escultórico para continuar trabajando por este camino. La prueba definitiva fue el interés que la vanguardia escultórica puso en la representación de máscaras de tipo tribal, las cuales relacionaban a sus creadores con el arte primitivo del que serían deudores. Pablo Picasso se encargó de subrayar la importancia de estas esculturas –consideradas hasta este momento como un mero elemento de estudio antropológico– por sus características formales, destacando por encima de otros ejemplos el de las máscaras africanas; éstas, le fascinaron por la representación de la morfología del rostro humano, sintetizado en fragmentos como clavijas o trozos rectangulares de madera, con los que se constituían elementos como los ojos, la nariz o la boca de estas figuras. El creador español apostó por tomar dicha forma de representación como referencia con la que ir más allá de lo ya establecido, buscando ante todo una nueva forma de representación acorde con el nuevo arte (Quinn, 2002, pp. 4-5). Él inauguraría un fructífero camino en la andadura de la escultura de vanguardia, buscando como primer paso trasladar al espacio lo concebido desde el plano y a través del dibujo (Jiménez-Blanco, 2017, p. 143). A él se le sumarían creadores como Constantin Brancusi, que se inspiraría en las teorías propuestas por el cubismo de Picasso para desarrollar un arte abstracto ligado a lo primitivo, en un intento por aspirar a una estética capaz de contener una pureza perfecta. Él mismo se recluyó en su taller, aislado como un ermitaño, con el fin de buscar una existencia fuera del tiempo y la realidad (Brown, 2002, p. 5). A su vez otro creador coetáneo, Amadeo Modigliani, supo traducir desde la pintura los diferentes fragmentos anatómicos de sus modelos retratados al lenguaje de los motivos africanos. Al igual que *Las señoritas de Aviñón*, los rasgos de los rostros pictóricos modiglianescos son equivalentes a máscaras africanas, igual que los cuerpos desnudos representan la estética escultórica de las estatuas primitivas.

El nuevo arte, gracias a Picasso y a su propuesta cubista, vuelve a poner en valor al ámbito escultórico, que ya en el s. XIX era visto por creadores como Baudelaire como monótono e inferior al pictórico. La clave estará en esa recuperación del arte primitivo, donde Baudelaire sitúa precisamente los orígenes de la escultura. Concretamente, se refiere al "arte de los caribeños" y a otros "pueblos", que "tallan muy diestramente fetiches mucho antes que abordar la pintura, que es un arte de razonamiento profundo y cuyo goce exige una iniciación particular". Al caracterizar positivamente al ámbito pictórico describiendo sus valores espirituales, Baudelaire desprecia al ámbito escultórico asignándole un origen "incivilizado". La inmediatez, la cercanía a lo primigenio de este arte escultórico ancestral, constituye a la vez, según Baudelaire, "uno de los objetivos del arte moderno". Para el escritor francés, el

carácter tridimensional de la escultura, "brutal y positiva como la naturaleza", es "inasible" porque muestra demasiados aspectos a la vez". Ello supone todo un reto para el artista que intenta situarse en un punto de vista único, pues "el espectador que gira en torno a la figura puede elegir cien puntos de vista diferentes" (Jiménez-Blanco, 2017, pp. 161-162). Esta descripción de la escultura hecha por Baudelaire, paradójicamente tan cubista, parece ser tomada por Picasso para revertir sus valores negativos en positivos, dignificando su naturaleza azarosa, primitiva y material. Con su investigación escultórica, el cubismo concibe unos experimentos que escapan tanto a este movimiento estético como al propio ámbito escultórico. La escultura cubista permanecería más allá de Picasso, encontrando como dos dignos sucesores de su legado a dos creadores provenientes del propio país de origen del malagueño: Julio González y Pablo Gargallo. Tanto uno como otro están considerados como creadores imprescindibles en la evolución de la escultura durante el s. XX. Entre las razones, su capacidad para alternar a lo largo de su vida tradición y modernidad, imbricando las nuevas tendencias artísticas con otros tipos de representación más clásicas para conformar sus híbridas esculturas fragmentadas. González y Gargallo provenían de una formación inicial de orfebres, lo que lleva nuevamente a hablar de la unión entre arte y artesanía, separadas desde el s. XIX, o a fusión entre "objetos decorativos" y obras destinadas a la "alta cultura". Gracias a ellos, la nueva escultura se unió inevitablemente a las técnicas industriales y a la tradición de la artesanal, poniéndose fin a una disyunción alentada por el ámbito industrial y tecnológico, responsable de construir máquinas capaces de sustituir el trabajo manual.

La vanguardia escultórica española, personificada en Julio González y en Pablo Gargallo, se caracteriza principalmente por el empleo de trozos tomados de la realidad y unidos literalmente mediante el forjado. Para la selección de los materiales fragmentarios que constituyen el carácter volumétrico de sus piezas, se obviaron aquellos tradicionales como la piedra o el mármol, apostando por el metal como innovadora herramienta constructiva; el procedimiento de sustracción de la materia – como tradicionalmente habían hecho los escultores – fue sustituido por su contrario, la adición; se partía de la nada, generando composiciones escultóricas mediante la unión de diferentes fragmentos metálicos soldados (Ordóñez, 2006, p. 21). En este proceso creativo, hay que referirse también al papel dado al vacío a la hora de dar forma a dichas obras. Los huecos que los pedazos dejan entre sí generan también parte de la escultura, a pesar de poder considerarse como fragmentos invisibles. Todos estos elementos vendrán a componer el intento por lograr materializar el aspecto tridimensional del cubismo. La nueva exploración que el arte de vanguardia llevó a cabo en el ámbito escultórico confluyó entre diferentes disyuntivas aparentemente opuestas. Del mismo modo que la nueva escultura nacida en la fragua tradicional unía diferentes piezas o fragmentos, la nueva creación escultórica buscaría fundir, fusionar, relacionar elementos como plano/volumen, bidimensional/tridimensional, a través del cubismo, es decir: descomponer el volumen en planos.

Para que cada uno de estos conceptos cobrase sentido, hay que remontarse de nuevo a Picasso y a sus primeros intentos escultóricos serios, más allá de *collages* y *assamblages* derivados del cubismo pictórico. El malagueño se inspiró de forma literal en una propuesta de Apollinaire, puesta en boca de "El pájaro de Benin", personaje de su novela *El poeta asesinado*. Para su creación el poeta francés

se inspiró precisamente en Picasso, algo que queda patente en las ideas revolucionarias de este escultor inventado. A la muerte del poeta protagonista, decide esculpir una "profunda estatua de nada, como la poesía y como la gloria". A la muerte de Apollinaire, Picasso presenta un proyecto de monumento a erigir en su homenaje siguiendo la descripción citada, como si se hubiese decidido a interpretar el papel de este personaje que quiere rendir tributo a Apollinaire, que sería el supuesto poeta muerto. A través de este paralelismo, pretende crear una estatua "de nada", es decir, valiéndose de elementos como el aire o el espacio. Un concepto relacionado con la "poética" y con la "gloria" a la que el personaje de Apollinaire se refería (Leal, 2008, pp. 89-94). Es entonces cuando, para su realización, se valdría del dominio técnico de González experimentando con un material hasta entonces sólo empleado en el ámbito industrial: el hierro. González, al conocer dicho producto y sus técnicas podía dominar los lenguajes y, a través de ellos, revolucionar el concepto de escultura tal y como Picasso deseaba. A ambos les unía su formación intelectual, adquirida en España y Francia: González, formado en Barcelona como artesano en la metalistería artística de su padre –y posteriormente en París como obrero en la fábrica de la Soudure Autogène Française– (Jiménez-Blanco, 2017, p. 124), compatibilizó el aprendizaje manual con el intelectual. Como Picasso, durante su juventud frecuentó Els Quatre Gats y organizó en su taller una tertulia de amigos provenientes de distintos ámbitos –entre los que se encontraba, por ejemplo, Joaquín Torres García– con diferentes intereses que iban desde el arte hasta la literatura o la música (Doñate, 2008, p. 16). Como el malagueño, Francia se convirtió en la ciudad que le permitió desarrollar su arte, el cual se encontraba en las antípodas del aceptado en España. Allí se relacionó con otros compañeros españoles en el Café Versailles, conociendo además a creadores como Max Jacob, Amadeo Modigliani o Constantin Brancusi, este último uno de sus dos grandes referentes. Todo este aprendizaje encontraría su cúlmen en la colaboración escultórica con Picasso, cuando entre 1928 y 1932 realizasen una serie de trabajos escultóricos en hierro partiendo de las experimentaciones previas del malagueño con el *collage* y el *assemblage*. El "uso desprejuiciado de materiales, de formas, planos y líneas desplegadas en el aire", que había abierto vías insólitas en la creación artística (Jiménez-Blanco, 2017, p. 14), encontraba ahora con el hierro a un aliado con el que inaugurar una nueva época. Ésta, quedaba descrita por nuevas imágenes visionarias picassianas, inspiradas por las palabras de Apollinaire e influídas también por la astronomía. Dibujos de líneas unidas por puntos y sólo en ocasiones reconocibles que debían ahora adoptar una tridimensionalidad escultórica. A su vez González, al observar la libertad con la que el malagueño trabajaba, se sentiría animado a comenzar a concebir su propio universo escultórico personal compuesto de piezas de as de hierro y chatarra, inspirado por el cubismo (Fernández Aparicio, 2003, pp. 68-69). A través de esta retroalimentación, ambos creadores salieron reforzados para afrontar sus propias carreras en solitario. Si bien Picasso venía desempeñando su labor como creador hace décadas, González tomó conciencia sobre su propia identidad como autor perteneciente al nuevo arte a partir de aquel momento.

Podría decirse que fue la conjunción de tres factores lo que hizo posible su autodescubrimiento como artista: Picasso, el hierro como material a emplear para la creación artística y la técnica aprendida durante su oficio como herrero. Al descubrir gracias al malagueño que el hierro podía utilizarse más allá del oficio artesano para abrir caminos en el arte de vanguardia, supo valerse de este material y de la técnica

aprendida desde su infancia en el taller de su padre para ampliar las posibilidades de la escultura. Según González, "la Edad de hierro" había comenzado "hace muchos siglos produciendo bellos objetos" y "desgraciadamente armas", encontrando en la actualidad también su utilidad en la construcción de "puentes y ferrocarriles". Era hora de que "este metal" dejase de ser "asesino" o "simple instrumento de una ciencia demasiado mecanizada" para ser "forjado y martilleado por las pacíficas manos de un artista" (González, 1999, p. 123). Para ello, abandonó el concepto miguelangeliano de escultura como bloque que tallar para "forjar" la idea de escultura como procedimiento a base de añadidos fragmentarios. Al romper con toda cortapisa, norma e imposición aprendida de la enseñanza escultórica tradicional, pudo trabajar con una libertad que le permitiera progresar personal y artísticamente. El procedimiento de creación mediante el fragmento le llevó a valerse de materiales desechados o encontrados para dejar que la improvisación y el azar le llevase a unirlos entre sí. En este assemblage irían concatenados elementos como "coladores, hormas de zapatos, muelles, etc" (Krauss, 2002, p. 134). Los materiales escogidos, aparentemente anodinos y vulgares, acabaron adoptando su propia poética. Picasso le animó a integrarlos sobre la marcha, como una forma de interrumpir la linealidad del proceso de una obra planteada previamente mediante el boceto y donde no cabía ningún añadido. Mientras trabajaba en su taller convertido en herrería, González observaba cómo el malagueño recogía elementos del suelo, aquella escoria desechada durante el proceso de forjado, para integrarla en la obra mediante como "ocurrentes adiciones", otorgándole un sentido nuevo (Jiménez-Blanco, 2017, p. 144). Además de enseñarle a introducir estos fragmentos, modificándolos o incorporándolos tal cual, Picasso propuso a González mezclar diferentes técnicas, dejando unas partes fundidas, otras soldadas o simplemente claveteadas, además de evitar el acabado perfecto propio de la técnica depurada artesana para conseguir aspectos formales de tipo más irregulares. En lo referente a la representación, Picasso sugirió buscar nuevas maneras de plantear las formas en el espacio a través del empleo creativo de diferentes fragmentos de hierro, siendo fundamental la apuesta por la simplicidad en el desarrollo imaginativo de las nuevas construcciones escultóricas. Para lograrlo, González empleó diferentes elementos bidimensionales presentes en el dibujo, como la línea o el plano través de los cuales llegó a la tercera dimensión. Ello puede observarse en el proceso de sus proyectos, presente en los bocetos dibujísticos conservados. En ellos González somete sus formas a una "progresiva economía formal" donde se recuperan "los materiales de deshecho, los fragmentos" para reivindicar que "cualquier material capaz de doblegarse a las exigencias expresivas, siempre abstracatas, del artista", es "digno del arte" (Yvars, 2008, p. 186). Aunque en algunos casos los diseños dibujísticos no correspondan con el mismo proyecto ni con la misma época, pueden detectarse puntos comunes entre ellos, pues el modelo concreto no importa tanto como su forma de depuración, afín a todas sus esculturas y dibujos (Figs. 594-602). Ya sea una mujer peinándose o un hombre convirtiéndose en cactus, la metamorfosis que sufren en el transcurso creativo resulta idéntica en la transformación de sus elementos fragmentarios. El color y la apariencia de volumen, aplicados también de idéntica forma en unos y en otros trabajos, ayudan a imaginar claramente el resultado final, traducido en escultura. En este sentido, si la escultura es dibujar en el espacio el dibujo sería equivalente a esculpir en el plano bidimensional. El trabajo previo dibujístico presente en los bocetos de González pudo encontrarse influido por la propuesta de Picasso de convertir las líneas y los puntos del dibujo bidimensional en

figuras de alambre representando siluetas o líneas de fuerza (Figs. 591-593), formando "esculturas abiertas, aéreas y ligeras, figuras que se sitúan entre la astronomía y lo antropomorfo" (Jiménez-Blanco, 2017, p. 143). Todo lo contrario de la idea tradicional de escultura como masa y peso, pues el volúmen podía convertirse "en superficie e incluso en línea" y, a la inversa, se podía "dar cuerpo tangible y volúmen" a la línea generada a través del hierro (Merkert, 1994, p. 50).



Figs. 589-593. Anónimo, Picasso ante su escultura de *Mujer en el jardín*. 1932. Anónimo, Julio González en su taller con la escultura *Mujer ante el espejo*. Pablo Picasso, Bocetos para el *Monumento a Apollinaire*. 1928. Proyecto para *Monumento a Apollinaire*. 1928. Julio González, *Estudio de dos mujeres*. 1930-1932.

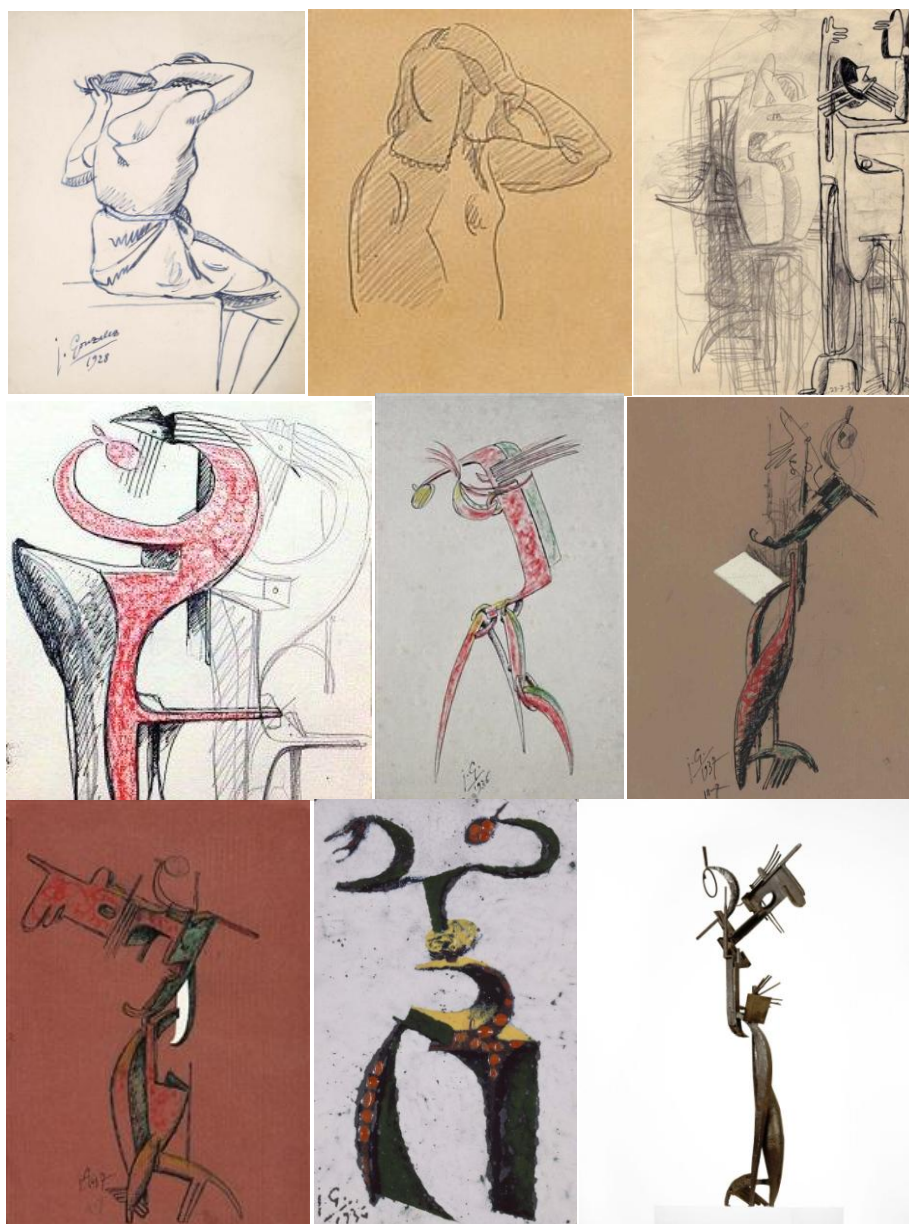
González seguramente tomó todas estas referencias picassianas para explicar su proceso creativo, utilizando como imagen poética la configuración de constelaciones. En él, las estrellas que señalan en el cielo "puntos en el infinito" de "esperanza", equivalen al dibujo en el espacio, a elementos como los vértices y aristas de las estructuras escultóricas del nuevo arte (Krauss, 2002, p. 133). Del mismo modo que González utiliza esta metáfora para traducir su trabajo escultórico, material, al de las palabras, el intelecto, es capaz de transferir sus ideas al papel a través de sus bocetos para, a continuación, traducir las líneas de estos dibujos a la tridimensionalidad volumétrica de sus obras finales. En sus propias palabras, la consecución de una obra armoniosa, perfecta y equilibrada, debe lograrse "mediante la unión de la materia y el espacio, de las formas reales con las formas imaginadas, obtenidas o sugeridas por puntos establecidos o por perforaciones y que, siguiendo la ley natural del amor, se mezclen y se hagan inseparables unas de otras, como ocurre con el cuerpo y el espíritu" (Krauss, 2002, p. 140). González apostó por la descomposición del volumen y

por su enriquecimiento mediante la presentación de diferentes puntos de vista, a imagen del cubismo. Como principal innovación, incluyó el espacio vacío como parte del volumen representado, generando toda una serie de efectos lumínicos mediante la relación entre las formas llenas y las huecas.

Además, González acuñó el concepto de "dibujar en el espacio" a través de la realización de una serie de esculturas filiformes, en las que el espacio ocupado estaba conformado por materia y aire. Para ello, emplearía varillas de distinto grosor que, soldadas unas con otras, generaban la impresión de trazos dibujísticos tridimensionales, a modo de gruesos hilos. A estos conjuntos improvisados, generados por fragmentos irregulares de hierro sin conexión aparente entre sí, González les otorgó un sentido figurativo propio. Junto a las varillas, otro de los elementos empleados por el creador español fueron las planchas de hierro, las cuales recortaba y modelaba a través de su curvatura para generar la apariencia de diferentes motivos tomados de la realidad. González consiguió que los fragmentos empleados en la construcción de estos conglomerados de apariencia "lejanamente naturalista" cobrasen autonomía, convertidos en "vectores de una nueva figuración volumétrica" (Yvars, 2008, p. 188). Lo que González pretendía no era representar la realidad, recurrir a la mimesis del arte tradicional, sino presentar una construcción de la naturaleza a través de "formas y materiales independientes", recordando o reconociendo "el carácter de construcción de la propia naturaleza", pues "su imagen se construye para nuestra mirada y cambia con la historia" (Jiménez-Blanco, 2017, p. 155). La influencia entre Picasso y González en el proceso de creación escultórica es evidente en cuanto a transmisión de diferentes elementos de una parcela creativa a otra: al principio, transmitiéndose sus diferentes ideas en obras escultóricas realizadas conjuntamente, como *Monumento a Apollinaire* o *Mujer en el jardín*. Después, en obras propias de cada uno, como en el caso de *Estudio de dos mujeres* de González, que posee claras afinidades con los proyectos colaborativos con Picasso (Figs. 592-593). Por otra parte, su *Mujer ante el espejo* contiene en su aparataje estructural referencias evidentes a obras como *Mujer en el jardín*, también realizada mano a mano con el creador malagueño.

El caso de *Mujer ante el espejo* resulta uno de los más significativos dentro de los planteamientos constructivos de tipo fragmentario elaborados por González a lo largo de su vida. Dicha escultura, datada de 1936, representa una de las más maduras de su autor, por cuanto en ella quedan reflejadas las diferentes innovaciones aprendidas de Picasso y patentadas por el escultor a lo largo de su trabajo como creador de vanguardia. En esta escultura puede apreciarse cómo el conjunto de elementos fragmentarios, abstractos de forma independientemente, adquieren forma humana. Al mismo tiempo, ésta queda descompuesta en cada uno de sus elementos anatómicos, hasta el punto de perder su carácter figurativo. De igual forma que en el cubismo, el creador deja en su obra una serie de pistas a través de las cuales puede reconstruirse el modelo representado, en este caso el de una mujer que inspirada en la tradición clásica. Del mismo modo que Cézanne y que Picasso, el asunto tradicional de la mujer desnuda observándose en el espejo sirve de excusa para su disección, en cuyo proceso adquiere una apariencia absolutamente innovadora. Los fragmentos del cuerpo de la figura se dividen en planchas y en varillas; a través de los bocetos

preparatorios conservados se observa el progreso de la idea así como sus substanciales cambios.



Figs. 594-602. Julio González, *Mujer sentada peinándose*. 1928. *Estudio para mujer peinándose*. 1942. *Estudio para Hombre cactus*. 1939. *Boceto para Mujer ante el espejo* (sin fecha). *Mujer peinándose*. 1936. *Estudio para La mujer ante el espejo*. 1937. *Personaje con espejo*. 1934-1937. *Mujer ante el espejo*. 1936. *Mujer ante el espejo*. 1936-1937.

Además del cambio que se percibe en la orientación de las formas empleadas, resulta evidente el proceso de depuración que el autor efectúa en su escultura, despojándola de fragmentos innecesarios o redundantes. Lo máximo queda representado con lo mínimo. Los elementos escultóricos más finos –las varillas– sirven para describir partes como las hebras del cabello o la forma del espejo. Las planchas de mayores dimensiones ayudan a construir el cuerpo, como sería el caso del brazo y la mano que sujetan el espejo, reducidos a un mero fragmento curvado en forma de hoz. La parte de las piernas en su base genera la sensación de un ensamblaje similar a un *collage* en el que sus diferentes elementos se fusionan y confunden. Los huecos sirven para dejar inconclusas partes del cuerpo que el propio ojo del espectador debe

completar o reconstruir. Este será el caso del ojo, que queda sintetizado en un agujero redondo efectuado en una de las chapas. En este sentido, González parece dibujar el espacio, lo invisible e inexistente, mostrándolo como si se tratase de su negativo.

Esta escultura, así como el total de la producción de González, representa un mapa surcado por diferentes caminos o recursos que conducen al mismo objetivo: la figura humana. Cada uno de estos elementos quedan también reflejados en la obra de vanguardia de su coetáneo, Pablo Gargallo. Como elemento vinculante, la influencia del movimiento cubista liderado por Picasso, a quien Gargallo también conoció en Barcelona y París. En dicha ciudad pasó la mayor parte de su vida, concretamente en el barrio de Montparnasse, formando parte del grupo del *Bateau-Lavoir* liderado por el malagueño, y en el que participaron otros creadores como el español Juan Gris. Gargallo no sólo tendrá acceso a las investigaciones formales y técnicas emprendidas por los creadores cubistas, sino que participará de ellas. Con ellos comparte su nueva "sintaxis escultórica", consistente en incorporar planos lisos para la construcción volumétrica del espacio. Es entonces cuando en su obra "prende la fiebre cúbica" e inicia sus "debuts metálicos" por la "imperiosa necesidad de renovarse, de andar con la época y el medio ambiente" (Jiménez-Blanco, 2017, p. 113). Su búsqueda de la descomposición de la realidad le llevó a concebir piezas en las que el cuerpo escultórico va progresivamente rompiendo su unicidad hasta hacerse evidente su conformación fragmentaria. El vacío va horadando cada vez más el espacio de lo macizo hasta conquistar su cometido de dar volumen a la pieza. Las piezas supervivientes buscan cada vez más su síntesis o esencia, aunque sin perder por ello su capacidad expresiva. Como diría Juan Antonio Gaya Nuño, Gargallo fue el "inventor de la oquedad, el artífice del vano, el modelador del aire". Es decir, de la "desmaterialización escultórica" (Gaya Nuño, 1957, pp. 115-116). Si bien González supo ir más allá que Gargallo al abandonar cualquier apariencia de realidad, éste sería el introductor del hierro y del vacío en el ámbito escultórico. Conocedor de la labor del herrero, que recorta gallos de hierro para veletas, Gargallo sabía que el aire colaboraba con el herrero y con el gallo, pues el viento "obliga a multiplicar los puntos de visión" (Yvars, 2006, p. 36). Durante su formación previa, forjada en grandes proyectos de arquitectura surgidos del desarrollo industrial de Cataluña como urbe moderna, él sería sólo una pieza más del gran engranaje de creadores que participaría de ellos; ello le hizo ser consciente de "la proximidad de los oficios y las artes", entendidas como partes de un "área única de creatividad humana, sin fronteras divisorias tajantes entre ellas". Un espíritu que recordaría el del movimiento inglés de *Arts and Crafts*, surgido precisamente como reivindicación de la tradición artesanal frente al arte elitista y a la producción masificada fruto del progreso tecnológico de la modernidad. En su cotidiana labor interdisciplinar, Gargallo se relacionó con vidrieros, canteros, herreros o ceramistas, entendiendo el arte como construcción plural, resultante de diversas autorías provenientes de manos reconocidas o anónimas (Jiménez-Blanco, 2017, p. 99). Esto le llevó a no abandonar nunca su oficio artesano, para el que realizó como medio de subsistencia diferentes piezas de joyería y repujado, pequeños fragmentos caracterizados por una delicadeza que recuerdan a algunas de sus obras de vanguardia más sofisticadas y esquemáticas. Si bien Gargallo respetaba y era conocedor de las técnicas y procedimientos técnicos tradicionales, también era consciente de la necesidad de superar las posibilidades de la materia, los medios con que tratarla y los modelos estéticos históricos aceptados

por la sociedad de su tiempo, para así lograr crear obras acordes con su época. Ello no quiere decir que en su obra no hubiese referencias al pasado, pues a pesar de la aparente disgregación formal de sus obras siempre se mantuvo "en los límites de la figuración tradicional". Esto posibilitó la democratización de su obra, haciéndose más accesible por asociarse fácilmente con tendencias de moda como el *art déco*, que adaptó el cubismo a los gustos decorativos de un gran público cada vez más sofisticado. Gargallo formó parte del movimiento noucentista, el cual defendía desde España un nuevo clasicismo moderno que hiciese retornar los elementos propuestos por la vanguardia a su orden primigenio, como se venía haciendo desde Europa (Llorens, 2001). Una de las obras que demuestran esta fusión entre pasado y presente estético es *Pequeño torso de mujer*, realizada en terracota e inspirada en las normas de clasicismo orsiano de "razón, medida y estructura". La representación del ideal femenino de belleza, relacionado con las formas rotundas mediterráneas referentes de la fertilidad y plenitud, se compatibiliza con su aspecto de pieza arqueológica e incluso primitiva. La idea de pieza clásica no resulta incompatible con la de una pieza inacabada y, por ello, contemporánea. Precisamente, la idea de esta obra surgió fruto de un accidente en el que una escultura quedó fracturada y perdió algunos fragmentos. Gargallo se debatió entre la tradición y la modernidad, entre los caminos abiertos por D'Ors y aquellos otros de Picasso. Uniendo uno y otro buscará el "contraste sereno de las formas clásicas con los mejores frutos de la capacidad moderna" (Jiménez-Blanco, 2017, p. 93).

Cada una de estas facetas que aluden a la personalidad de Gargallo se solapan de forma compleja, del mismo modo que los planteamientos conceptuales y expresivos de la vanguardia escultórica. Fue precisamente en la construcción de tipo fragmentaria donde la escultura española encontraría su formalización buscando la modernidad; para su materialización, el nuevo arte buscó su aliado en los trozos de materiales que previamente habían sido considerados extraartísticos, como chapas de cobre, hierro, latón o plomo. Igual que González, Gargallo se valió de dibujos o bocetos preparatorios para preconfigurar los proyectos al inicio de cada uno de sus procesos creativos; no obstante, en el caso del aragonés puede decirse que esos dibujos serían traducidos literalmente a tres dimensiones para configurar las futuras esculturas. Gargallo buscó dotar de volumen a los diseños dibujísticos valiéndose del cartón como soporte. Gracias a su densidad, el escultor imaginó la forma de cada una de las piezas que conformarían sus obras y delimitaría su silueta sobre el cartón, para después recortar cada uno de estos fragmentos a modo de plantillas. Posteriormente, recortaría en metal los trozos utilizando como medida los bocetos cortados de estas piezas. Valiéndose de estas plantillas de cartón, a estos fragmentos constitutivos de cada pieza, Gargallo pudo hacer diferentes versiones de sus obras y calcular la cantidad de material que necesitaría para no malgastar metal. Gargallo confeccionó su propio sistema de construcción escultórico, diseccionando mentalmente los elementos constitutivos de su estilo para después rearmarlos físicamente y mostrarlos al público. Estos recortes de cartón sobrevivieron a su autor y en la actualidad se exponen dispuestos como lo que son, fragmentos individuales que, descontextualizados de su posición final, de su ensamblaje conjunto, se asemejan a piezas de un tangram expuestas para su venta, como cajón de sastre que debe ser articulado mediante composiciones lógicas. Vistos desordenados, cada pedazo cobra importancia individualmente y no ya como resultado de conjunto, mostrándose como

componentes de un abecedario que deben ser escogidos y ordenados formando letras, palabras o frases con sentido. Si los fragmentos referencian finalmente a la obra completa, estas obras remiten a su vez a la modernidad fragmentada en sus elementos característicos. El teatro, la música, el humor, el primitivismo o el cine son representados escultóricamente mediante diferentes ejemplos.



Figs. 603-608. Pablo Gargallo, *Bailarina*. 1927. *Bailarina*. 1929. *Gran bailarina*. 1929. *Arlequín con flauta*. 1931. *Máscara de arlequín sonriente IV*. 1927. *Greta Garbo con sombrero*. 1931.

Cuando Gargallo realiza su *Bailarina* (Figs. 603-605), escoge el asunto de la danza en consonancia con temáticas de la vanguardia europea como la música, el baile o la expresión corporal, el dinamismo y el teatro. A su vez, los arlequines representan otras influencias del nuevo arte europeo, como la *Commedia dell'Arte* italiana y lo que ella representa —el humor, la crítica, la tradición, el juego y, de nuevo, el teatro—. El arlequín, previamente troceado en cartulinas (Fig. 606), sería representado por Gargallo como una máscara (Fig. 607), la cual se encuentra presente en el carnaval pero también su significado puede ser dual: remitir a las tradiciones ancestrales, concretamente presentes en las culturas primitivas de las que la vanguardia y, concretamente el cubismo, bebió en primera instancia. La máscara tribal como temática en Gargallo referenciará a su vez otro fragmento de vanguardia: el cine, que también tuvo cabida en sus diseños en cartón, concretamente en su proyecto de esculturas sobre la figura de Greta Garbo (Fig. 608). En *Greta Garbo con sombrero*, de 1931. Gargallo conforma una máscara contemporánea, un nuevo dios pagano creado por la modernidad y representado a través de su esquemática fórmula, de sus trozos más emblemáticos. Este concepto también se encuentra en otras obras suyas, como *Kiki de Montparnasse* (Fig. 609); como ésta, Kiki representa un icono del arte de vanguardia, el "espíritu despreocupado del París bohemio de los años veinte" (Lucie, 2006, p. 49). Estas obras tendrían su inspiración, al igual que las realizadas por González, en las creaciones de Brancusi, como *Musa dormida* (Fig. 611). No parece casual que la posición de esta cabeza brancusiana, obligada a permanecer recostada,

coincida con la de la propia Kiki de Montparnasse que fotografió Man Ray en *Negro y blanco*, acompañada a su vez de una máscara africana (Fig. 610).



Figs. 609-611. Pablo Gargallo, *Kiki de Montparnasse*. 1928. Man Ray, *Negro y blanco*. 1926. Constantin Brancusi, *Musa dormida*. 1910.

El concepto escultórico de tipo cubista, inspirado en las manifestaciones plásticas de las culturas primitivas, se encuentra bien presente en las creaciones de ambos españoles. Su inspiración en las obras del artista rumano –afincado como ellos en París– buscaban hacer progresar el arte escultórico hasta conseguir –como lograron las obras en las que se inspirarían– una pureza abstracta nunca antes vista (Brown, 2002, p. 5). Reducir la figura humana a sus rasgos anatómicos y a sus líneas de movimiento más esquemáticas, obteniendo "la máxima depuración formal y expresividad plástica". La síntesis como definición de su fórmula (Jiménez-Blanco, 2017, p. 124) hasta llegar a convertir al modelo retratado en una máscara, en un símbolo, en una imagen mítica de tipo primitiva o intemporal –representativa de un Dios africano, de la mitología clásica, de la *Commedia dell'Arte*–, o de su propio tiempo. Todo un imaginario de vanguardia iniciado por Picasso, cuyas obras en torno a *Las señoritas de Aviñón* pudo contemplar Gargallo durante su estancia en el *Bateau Lavoir* en 1907. Obras como *Máscara con mechón* surgirían ese mismo año, que no sería sino un autorretrato realizado con chapa de cobre "que modela y segmenta hasta obtener la configuración requerida". Esa relación con el primitivismo picassiano sería el verdadero inicio de su proceso de simplificación formal, sin por ello abandonar la influencia del arte clásico. Entre estas piezas se advierten aquellas que constituyen fragmentos del rostro de la Garbo como el cabello, los ojos o los labios. Un año antes de la realización de esta pieza, Gargallo elaboró otra de sus versiones de Greta Garbo, quizá la más significativa de todas y claro ejemplo representativo de su obra: *Greta Garbo con mechón* (Fig. 612). Tras la elección de un personaje como Garbo se encontraba no sólo la referencia al cinematógrafo representativo de la modernidad, sino la alusión a uno de los iconos más famosos del s. XX; un rostro reproducido publicitariamente hasta convertirse en estereotipo (Figs. 613 y 615), y que Gargallo buscó reflejar a través de cada uno de sus fragmentos más representativos de la forma más sintética posible. El rostro de la actriz, famoso por su inexpresividad, resultaba perfecto para su trasposición en obra de vanguardia. Gargallo reduce su retrato a seis elementos o fragmentos metálicos. El vacío ocuparía más espacio dentro de la obra que las propias piezas constructivas. El elemento central de la obra será a su vez la que la sostendría: una barra vertical que sale de su base y a través de la cual brotan el resto de elementos de forma rizomática. Los cabellos quedan definidos por dos chapas laterales que ayudan a delimitar el contorno del rostro; los ojos están a su vez ausentes y presentes, formando parte de dos piezas de distinta forma colocadas a diferentes alturas, rompiendo el equilibrio o el paralelismo. En la derecha se observa

cómo a través de una hendidura en la parte central se ha configurado el hueco del ojo, a la vez que las pestañas han sido creadas con las partes de la chapa que antes cubrían ese orificio. La boca parte también de una misma pieza con un corte en su mitad que representa la línea divisoria entre los labios superiores e inferiores.



Figs. 612-615. Pablo Gargallo, *Máscara de Greta Garbo con mechón*. 1930. *Retrato de Greta Garbo*. 1931. Pablo Gargallo, *Retrato de Greta Garbo*. 1930. Ruth Harriet Louise, *Greta Garbo*. 1925.

Con todo ello, Al tratarse de materiales nuevos, las experimentaciones llevadas a cabo por Gargallo con ellos no siempre llegaron a buen puerto. Al igual que González, al descubrir que las posibilidades de uno u otro elemento constructivista eran limitadas para su propósito creativo, en diferentes ocasiones acabó dejando un buen número de obras inconclusas. En sus procesos creativos no le importaba tanto el resultado como observar cómo respondían los materiales a sus ideas. En muchas ocasiones, del pensamiento abstracto a la materialización había un camino difícil que incluso podía no llegar a funcionar como se había imaginado. La inquietud, unida a las dudas, darían lugar a trabajos inacabados (Jiménez-Blanco, 2017, p. 102). No obstante, fueron necesarios como en la investigación científica, pues para hacer progresar un ámbito como el artístico serían necesarios un buen número de pruebas fallidas de las que aprender hasta encontrar los aciertos buscados. Durante todo este proceso, Gargallo se convirtió en uno de los mitos que representó, como su imagen de *El profeta*, que él consideró su obra cumbre. Posiblemente represente la imagen metafórica del creador de vanguardia, por el mensaje de modernidad producido a través de su obra y gracias a su carácter visionario, capaz no sólo de hacerle mirar hacia adelante sino de convivir con el pasado. Aunque tanto a González como a Gargallo les resultó imposible desentenderse de lo figurativo, iniciaron la andadura que otros creadores españoles y europeos continuarían, en pos de la abstracción, como los casos Eduardo Chillida, Jorge Oteiza o David Smith.

11. La Naturaleza y la geometría como conceptos con los que retornar a la pureza estética: la Escuela de Vallecas y su fórmula para la nueva vanguardia española

La joven generación de creadores españoles surgida en la segunda década del s. XX contaba en su formación con las herramientas proporcionadas por figuras clave de la introducción de la vanguardia en España. Autores como Eugenio d'Ors, José Ortega y Gasset o Guillermo de Torre sirvieron de conexión entre su país y el resto de Europa. Movimientos españoles como el planismo o el ultraísmo, o creadores extranjeros como

Joaquín Torres García o Rafael Barradas, habían comenzado a asentar las primeras piedras precedentes de una creación de vanguardia en España. Su obra es resultado de la combinación de diferentes elementos presentes en los "ismos" del nuevo arte europeo. Algunos de ellos, como Barradas, se convirtieron en figuras principales de la primera exposición organizada en España con el fin de reunir las primeras muestras de un arte de vanguardia realizado por creadores españoles. En el Manifiesto realizado por este grupo de creadores, se deja constancia de la necesidad de dar a conocer el arte europeo o el creado por los nuevos artistas españoles, a imagen del "movimiento plástico del mundo" (Brihuega, 1981, p. 258). Esta muestra llevó por título *Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, escogiendo como marco el Palacio de Exposiciones del Retiro en Madrid, el 28 de mayo de 1925. En ella, también expusieron creadores como el joven Salvador Dalí. El propio Ortega y Gasset, dado su talante favorable a la estética del nuevo arte, realizó una crónica de dicha exhibición. No obstante, este grupo de creadores acabó disolviéndose al cabo de unos meses, con la marcha de gran parte de ellos a Francia. España volvía a quedar huérfana de un movimiento cohesionado capaz de impulsar el nuevo arte. No obstante, algunos de los creadores que permanecieron finalmente en Madrid, iniciaron en 1928 un nuevo intento por conformar una vanguardia autóctona capaz de competir con la extranjera: el grupo llevó el nombre de *Escuela de Vallecas*, encontrándose conformado por creadores como Alberto Sánchez, Benjamín Palencia, Luis Castellanos o Maruja Mallo. A estos, se sumarían en calidad de invitados otros creadores como Rafael Alberti, Federico García Lorca, José Moreno Villa, Miguel Hernández o Pablo Neruda.



Figs. 616-617. Anónimo, *Vista aérea de Vallecas*. Sin fecha. Benjamín Palencia, *Paisaje*. 1932.

El deseo de un reencuentro con lo español llevó a los citados Sánchez y Palencia a realizar una serie de largas caminatas en torno a los alrededores de Madrid. La identidad española se encontraría, según estos creadores de vanguardia, en el propio paisaje, en su naturaleza geográfica (Chávarri, 1975, p. 18), que recrearían desde su mirada estética, la del nuevo arte (Figs. 616-617). Este pensamiento fue alentado por los responsables de la ILE y, más tarde, por los valores de la II República, que buscaron incentivar el interés antropológico en la sociedad (Mangini, 2012, pp. 149-150). Aunque algunos referentes de esta escuela podían encontrarse en El Greco o Zurbarán como representantes de la tradición artística española –influencias tomadas seguramente de Juan Gris, quien ya los expuso como piezas estéticas españolas fundamentales en la conformación de un nuevo arte desde Europa–, los verdaderos motivos de identificación los encontraron en el arte popular y en el paisaje castellano, como "entes estéticos más allá de la historia y perdurables".

La creación de un arte nuevo de origen español requería alejarse de la tradición pictórica con el fin de concebir una estética pura, algo nunca hecho antes²⁵³. Para ello, se rechazaba la vida urbana, fomentando el reencuentro con la Naturaleza. Este pensamiento coincide con la creciente preocupación de la sociedad española por preservar las huellas de su cultura, amenazada por determinados aspectos de la modernidad como la industrialización y la expansión urbanística (Mendelson, 2003, p. 62). Al parecer, este grupo de españoles había asumido algunos de los planteamientos del nuevo arte surgido tras la I Guerra Mundial, como la necesidad de construir una nueva realidad plástica a través del retorno a las formas puras y a la Naturaleza –como defendían los movimientos del Retorno al Orden, inspirados en el arte de la Antigüedad, del Renacimiento e incluso de creadores de la escuela francesa como Poussin–. No obstante, la propuesta para llevar su propia propuesta a cabo era paradójicamente alejarse de todos los elementos de la civilización actual que pudiesen recordar al mundo de la modernidad, convirtiéndose en una especie de ermitaños o místicos que buscasen volver a sus propios orígenes y reconciliarse con ellos. La Naturaleza rural fue para ellos, por encima de un motivo artístico, una "verdad irrenunciable del ser", pues reconociéndose en ella se reconocían a ellos mismos como creadores (Carmona, 1994, pp. 124-125).

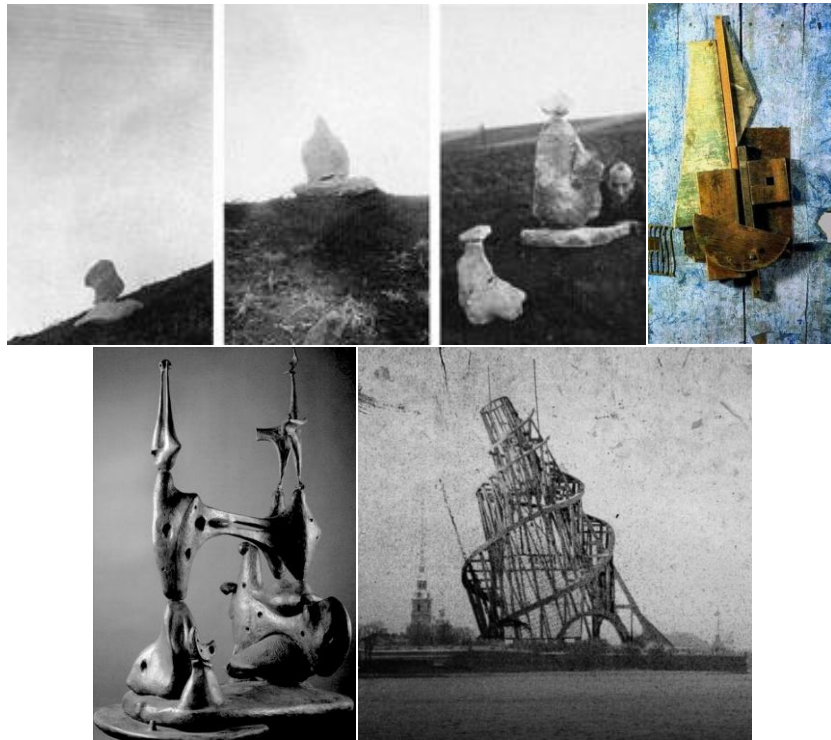


Figs. 618-619. Benjamín Palencia, *Dos composiciones*. 1933.

Los nuevos fragmentos con los que La *Escuela de Vallecas* constituirá su nuevo alfabeto pictórico se encontrarían en el campo. Entre las materias que crearon su paisaje, figuran formas surgidas en los accidentes del terreno, surcos de tierra labrada, piedras, trozos de árboles, matorrales, residuos de la vida animal como esqueletos u objetos inservibles (Figs. 618-619). Todos ellos fueron "levantados de la tierra", aislados y abstraídos de su contexto y traducidos al lenguaje artístico, convirtiéndose en el nuevo material de creación. De ello dio cuenta el monolito constituido por un montón de ladrillos que este grupo erigió en el conocido como Cerro Almodóvar, al cual denominaron como *Cerro Testigo* (Fig. 620), convertido en símbolo del nuevo arte español (Chávarri, 1975, p. 19). Para ese cerro, conocido tradicionalmente como Cerro Almodóvar, diseñaría Alberto una gran escultura, cuya apariencia daba la sensación de haber sido conformada por diferentes elementos naturales recopilados del entorno, conformando toda una gigantesca estructura que debía servir como refugio de pájaros. De esta manera, se cerraba el círculo, pues lo que tomaban estos creadores de la Naturaleza era devuelto de nuevo a su origen con

²⁵³ Alberto Sánchez explica su intento de realizar un arte inédito: "Yo quería hacer un arte revolucionario que reflejase una nueva vida social, que yo no veía reflejada plásticamente en el arte de los anteriores periodos históricos, desde las Cuevas de Altamira hasta mi tiempo" (Chávarri, 1975, p. 30).

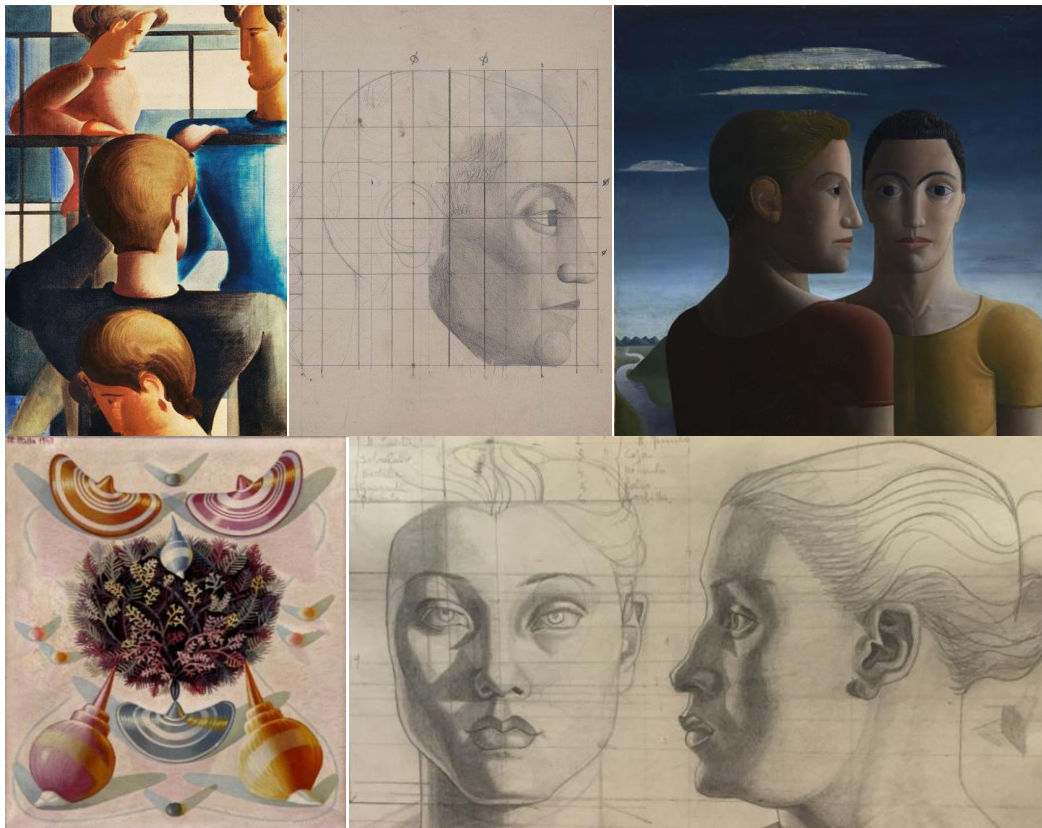
un fin funcional y natural. Una especie de *Land Art* previo al que tendría lugar durante la segunda mitad del s. XX. La creación artística no debía utilizar la Naturaleza como objeto, sino generar procesos desde ella y en ella, pues, según Alberto, el arte tenía su vida propia "como todas las cosas naturales" y su "derecho a disfrutar de la vida al aire libre y correr su mundo". Como su *Monumento a los pájaros* (Fig. 622), este tipo de obras creadas gracias a la naturaleza podían ser abandonadas, como "vestigios de arte y poesía" (Sánchez, 1933, p. 3), volviendo al lugar de donde habían partido.



Figs. 620-623. Anónimo, Tríptico fotográfico de Alberto Sánchez en el *Cerro Testigo*. 1927. Vladimir Tatlin, *Contrarrelieve azul*. 1914. Alberto Sánchez, Versión en bronce de *Monumento a los pájaros*. 1957. Vladimir Tatlin, *Monumento a la Tercera Internacional*. 1919.

Admirador de la vanguardia rusa e influido por su constructivismo, Alberto valoraba la idea de reaprovechar elementos ya existentes y dotarlos de una apariencia escultórica o arquitectónica mediante su ensamblaje. Como Tatlin, empleó materiales naturales o de desecho (Fig. 620) y buscó incluso concebir arquitecturas colosales como *Monumento a la tercera internacional* (Fig. 623). Por contra, los miembros de la Escuela de Vallecas desecharon de su inventario, como insultos a la Naturaleza, los elementos anunciadores de la modernidad, como los colores "artificiales, agrios, de los pintores, de los carteles", los "coches, los hoteles", presentes en los anuncios que podían divisarse desde aquellas afueras. Rechazando el "interior de Madrid" "coleccionaron" literalmente elementos como "piedras, palos, arenas y todo objeto que tuviera calidades plásticas", representante de la sobriedad y la sencillez de las tierras de Castilla. Como nuevos "impresionistas", estos creadores se abrieron al campo abierto, al grito de "¡Vivan los campos libres de España!" El desagrado y malestar que la ciudad les producía quedaba sustituido por la experimentación de la "alegría sana" e incluso "el éxtasis que les producía presenciar los espectáculos de la Naturaleza". El entusiasmo, unido a la singular predisposición de los sentidos les permitió "sentir" o "tocar" la fuente misma de la inspiración a través de este tipo de "revelaciones" de la

forma en el "dato natural" (Carmona, 2001, p. 127). Todas estas descripciones del nuevo arte revolucionario y potenciador de la vida que pretendía *La Escuela de Vallecas* ayudarían a conformar su leyenda.



Figs. 624-628. Oskar Schlemmer, *Grupo en las barandillas*. 1931. Luis Castellanos, *Estudio armónico de cabeza para "Los atletas"*. 1940. *Los atletas*. 1940. Maruja Mallo, *Naturaleza viva*. 1943. *Cabezas de frente y perfil*. 1945.

El estudio de la Naturaleza a través de sus elementos más representativos llevó a una segunda característica presente en dicha escuela: el análisis de las formas mediante la geometría y, concretamente, a través del número de oro. Luis Castellanos tradujo el libro *La Divina proporción* de Luca Paccioli, lo que da fe del interés de este grupo español por las teorías surgidas en la Antigüedad y el Renacimiento acerca de este asunto. Castellanos pudo conocer la importancia de la proporción áurea a través de la obra de creadores de vanguardia como Seurat, Juan Gris y otros pertenecientes a la *Escuela de París* o de la Bauhaus, como Schlemmer (Fig. 624-626), transmitiéndoselo al resto de integrantes del grupo como Palencia o Mallo (Figs. 627-628). Además, en 1934 estos tres creadores participaron en la exposición colectiva *Arte Constructivo*, organizada por Torres García, demostrándose la relación de todos ellos con un arte relacionado con la proporción y armonía geométricas. De este modo, los fragmentos de la Naturaleza rescatados en estas obras, adquirirían un aspecto más depurado y organizado, estableciéndose en el espacio con el nuevo orden proporcionado por las teorías en torno a la sección áurea recuperadas por el nuevo arte de vanguardia (Fig. 627). La tercera y última referencia fragmentaria al nuevo arte en la conformación de la plástica de la *Escuela de Vallecas* sería la del lenguaje artístico surgido a través del surrealismo francés. La estética presente en creaciones realizadas por autores pertenecientes a este movimiento como Picasso, Arp, Brancusi, Tanguy, Moore, Giacometti, Ernst, el Miró "magicista" o el joven Dalí queda

representada en las obras generadas por estos creadores españoles. Los elementos constitutivos de la estética de su *Escuela de Vallecas*, referentes del nuevo mundo de la modernidad, configuraron la creación de una corriente estética española capaz de encontrarse a la altura de las surgidas en Europa durante la etapa de las vanguardias.

12. La metamorfosis de Narciso: Salvador Dalí y el método paranoico crítico como mapa fragmentario de todos los mundos de vanguardia

En la década de los años veinte, Europa había presenciado el desarrollo de sus movimientos de vanguardia más importantes: el cubismo, el futurismo, el dadaísmo o el surrealismo parecían haber llegado al final de su camino, agotando sus posibilidades estéticas. El panorama del nuevo arte se mostraba en todo su esplendor y riqueza ante el mundo, ante la modernidad que les había engendrado, esperando un siguiente paso. Parecía como si cada una de estos grupos estéticos buscaran una confluencia, una articulación común, algo capaz de liderarlos en pos del progreso cultural de Occidente. Se precisaba de un "salvador" de la vanguardia, capaz de otorgar un sentido final y homogéneo a cada una de estas iniciativas. Esa figura sería la de un creador español, que por aquel entonces se encontraba asimilando cada uno de estos "ismos" dentro de sí, utilizando sus fragmentos para la configuración de una nueva estética: Salvador Dalí. Él mismo afirmará:

Sí, estoy convencido de ser el salvador del arte moderno, el único capaz de sublimar, de integrar y de racional imperialmente, embelleciéndolas, todas las experiencias de los tiempos modernos..." (Dalí, 2003, p. 30).

Durante su juventud, Dalí se empapó de cada una de las tendencias artísticas de la modernidad (Lahuerta, 2010, pp. 42-49): en su mediterráneo natal, supo iniciarse en la pintura tomando como maestros a la Naturaleza y a la tradición clásica; Velázquez constituyó una figura fundamental en Dalí, pues "en su clasicismo vertiginosamente virtuosístico, podía integrar cada nueva emoción, cada nuevo paso de su pensamiento y cada una de sus aventuras estéticas" (Santos Torroella, 1984, p. 27). Con él, Dalí ideó su concepción totalizadora de la Pintura ideal, ausente en sus contemporáneos y que le facilitó un dominio técnico único. Como Cézanne, aunó ese pasado cuestionándolo a través de su propia mirada contemporánea como creador²⁵⁴; mediante la síntesis y geometrización de la realidad, la descompuso en diferentes fragmentos y les otorgó una nueva ordenación, para llegar con ello a las lecciones cubistas de Picasso y Braque²⁵⁵; asimismo, la estética fragmentada también presente en el futurismo es igualmente citada por Dalí, incluyendo su teatralización e

²⁵⁴ La primera etapa pictórica daliniana donde tradición estética y naturaleza van de la mano, parece inspirarse en la ideología del clasicismo francés, cuya piedra de toque sería Poussin. Eugenio d'Ors, cuyo pensamiento también influyó en Dalí, se mostró acorde al retorno del clasicismo, relacionando a Cézanne con el interés por devolver los modelos de la propia tradición a sus fuentes originales, a la naturaleza y a la antigüedad. Para ello, recupera la frase atribuida a este pintor: "faire du Poussin d'après nature". Dalí recoge estas ideas en el siguiente pensamiento: "Ahora me preocupa mucho la construcción y arquitectura del paisaje, creo que la pintura tiene aún mucho que ambicionar de la gran ambición de Cézanne" (S. Dalí, comunicación personal, julio de 1925).

²⁵⁵ La etapa en la que Dalí experimentó con el cubismo y el futurismo se aprecia en *Autorretrato con L'Humanité* o *Autorretrato cubista*, ambas de 1923. Así mismo, Dalí conoció a Picasso en 1926, influyendo determinadamente en su estética posterior (Gubern, 1999, p. 11).

iluminación pictórica de tipo dinámico; el carácter escénico e incluso cinematográfico del expresionismo también queda reflejado en las creaciones dalinianas²⁵⁶; movimientos de posguerra como *Pittura metafisica* o *L'Esprit Nouveau* también tuvieron un hueco en el aprendizaje pictórico de Dalí, así como determinados elementos procedentes de la sociedad moderna, como los aviones, los barcos, los marineros, los elementos arquitectónicos y escultóricos de la antigüedad como representantes del Retorno al Orden, la minuciosidad en la representación y su carácter miniatúresco propuestos en el Realismo Mágico de Roh, el deporte y la imagen de la mujer moderna o el cine. Todo ello fue poco a poco integrándose en el plano pictórico, conformando un minucioso mapa fragmentario de la vanguardia europea. La forma de amalgamarlo vendría dada por el *collage*, solo que en lugar de proceder a insertar cada uno de estos elementos de forma evidente –extrayendo físicamente las imágenes de otros contextos y adhiriéndolas con la tridimensionalidad que ello conllevaría–, Dalí los integrará mediante un sistema hiperrealista, haciéndolos figurar como participantes de una escena real. Dalí hizo retornar de la abstracción a cada una de estas piezas, plasmándolas en escenas que parecen haber sido tomadas fotográficamente. Con ello, creó una armadura capaz de aunar cada una de las piezas más importantes y referenciales de las diferentes estéticas del nuevo arte.

Como ejemplo paradigmático de este compromiso estético de Dalí con la modernidad europea, cabe destacar la obra *Depart. Homenaje al Noticiero Fox* (Fig. 629). Imagen fragmentada a modo de mecano, construido a través de diferentes piezas cada una de las cuales sirve como referenciación del nuevo mundo. En el cajón desastre que es esta obra, caben elementos como la referencia de la figura principal a la imagen femenina, a caballo entre la tradición y el presente. Este personaje podría ser considerado como una Venus actual pues, a la vez que posee parte de su desnudez clásica, muestra su modernidad al quedar enlazada con el fragmento del rostro fantasmal de un marinero moderno que parece besarla. Con esto, su rol cambia al de prostituta o *señorita de Avignon*. En ese sentido, otro de los elementos presentes en este contenedor de modernidad es la idea de *Eros* asociada con la libertad. La temática amorosa será adaptada a un contexto de amores portuarios y ambientes marginales de dudosa moralidad. La idea romántica de *libertad* se encuentra así representada en las relaciones fugaces y en los viajes marítimos.

Mediante la imagen del trasatlántico, representada en el cuadro, Dalí hace también referencia a los nuevos medios de transporte, pero también a la nueva arquitectura y la máquina. Ello remite a las teorías de Le Corbusier y de Marinetti acerca de la poderosa imagen de las máquinas modernas, capaces de desafiar, con su particular belleza, a la estética de la Grecia clásica²⁵⁷. La imagen del trasatlántico aparece en el cuadro junto a la prototípica de su predecesor, el barco (Fig. 631). También en el lienzo está representada otra imagen recurrente, el aeroplano (Fig. 633), junto a la cual Dalí pinta la imagen de un globo aerostático. Los elementos de

²⁵⁶ Entre 1922 y 1923, Dalí concibió una serie de aguadas inspiradas en la estética expresionista y donde quedarían concentradas diferentes escenas, como *Nocturno madrileño*, *Burdel*, *Sueños noctámbulos*, *Los primeros días de la primavera* o *Los primeros días de otoño*.

²⁵⁷ Marinetti, en el Primer Manifiesto futurista, polemiza con la siguiente cuestión: "Un automóvil de carrera, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*" (Marinetti, 1978, p. 130). Asimismo, Le Corbusier retoma posteriormente esta tesis publicando, en la revista *L'Esprit Nouveau* y en su libro *Vers une architecture*, unas imágenes donde se equiparan automóviles con templos griegos (Le Corbusier, 1923, pp. 106-107).

arquitectura contemporánea presentes, también parecen referir a la nueva arquitectura propuesta por los autores de la citada revista francesa (Figs. 632 y 634).



Figs. 629-630. Salvador Dalí, *Depart. Homenaje al Noticiero Fox*. 1926. Anónimo, Programa del Cine Actualidades, Málaga. 1935.

El nuevo arte hace así presencia en la obra de Dalí, no siendo su única referencia. La alusión maquinista resalta otra imagen, una especie de aparato o máquina inspirada en aquellas otras ideadas por Picabia, Duchamp, Tanguy y, sobre todo, Ernst (Figs. 635-636). Creadores españoles como Picasso y Miró, referentes a su vez de la vanguardia europea, también tuvieron cabida. Para la representación de los elementos figurativos de la obra, Dalí empleó la esquematización propia del creador malagueño en su movimiento cubista. Además, su otra tendencia clasicista queda también reflejada por Dalí en la mano del marinero que sostiene un bastón (Fig. 637); esta imagen es una apropiación de otra de Picasso presente en *Atelier à la tête de plâtre* (Fig. 638) que, a su vez, está inspirada en el Apolo de Velvedere (Fig. 639), estatua presente en las academias de dibujo y pintura de la época. Por otro lado, la imagen de un caballo presentada en el ángulo inferior izquierdo del lienzo (Fig. 640), procede del cuadro de Miró titulado *Cavall, pipa i flor vermella* (Fig. 641). En él, Miró cita a su vez a Picasso al mostrar un libro con una de sus ilustraciones (Fig. 642), con lo que Dalí cierra un círculo perfecto de influencias.

La moda, la nueva música, los nuevos bailes, el deporte o el cine son otras citas a la modernidad que Dalí representa fragmentariamente en esta obra. El propio título de la obra, *Noticiero Fox*, referencia a los reportajes que la productora cinematográfica proyectaba en las salas cinematográficas previamente a la película anunciada, los cuales podían verse también en España (Fig. 630).

Además, el séptimo arte se encuentra también representado en otra mujer de menor tamaño a la citada, en el ángulo inferior derecho de la obra (Fig. 643). De inconfundible estilo moderno, muestra también como la otra su desnudez por medio de las transparencias de su vestido. Como claro homenaje a actrices como Louise Brooks (Fig. 644), aparece vestida a la moda, en una pose desenfadada que parece emular además a una bailarina de charleston o a una deportista.

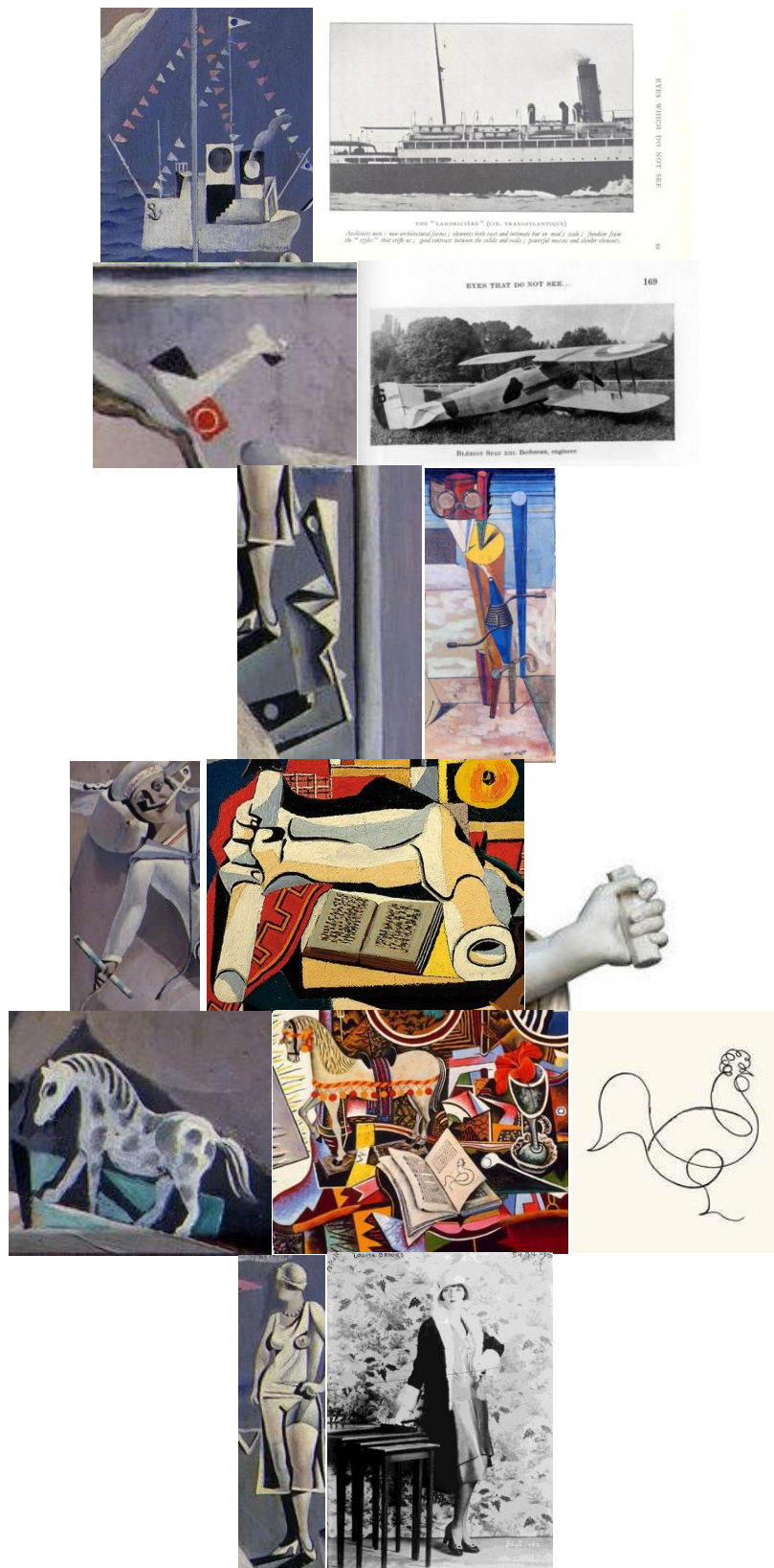


Fig. 631-644. Salvador Dalí, Detalle de *Depart. Homenaje al Noticiario Fox*. 1926. Anónimo, Fotografía de *Vers Une Architecture*. 1923. Salvador Dalí, Detalle de *Depart. Homenaje al Noticiario Fox*. 1926. Anónimo, Fotografía de *Vers Une Architecture*. 1923. Salvador Dalí, Detalle de *Depart. Homenaje al Noticiario Fox*. 1926. Max Ernst, Detalle de *Figuras ambiguas*. 1919. Salvador Dalí, Detalle de *Depart. Homenaje al Noticiario Fox*. 1926. Pablo Picasso, Detalle de *Atelier à la tête de plâtre*. 1925. Anónimo, Detalle de *Apolo de Velvedere*. 120 d.C. Salvador Dalí, Detalle de *Depart. Homenaje al Noticiario Fox*. 1926. Joan Miró, Detalle de *Cavall, pipa i flor vermella*. 1920. Pablo Picasso, *Le coq*. 1918. Salvador Dalí, Detalle de *Depart. Homenaje al Noticiario Fox*. Anónimo, Fotografía promocional de Louise Brooks. Sin fecha.

Todos estos elementos, ensamblados a través del realismo presente en la depurada técnica de representación de Dalí, genera una sensación de extrañamiento en el espectador, que observa en la obra un cierto halo enigmático o misterioso. La estética desarrollada por Dalí durante este periodo de asimilación de cada una de las vanguardias europeas, iría progresivamente encaminando su estilo hacia un ámbito concreto, el del surrealismo. Este movimiento, a diferencia de los anteriores de los que procede, será más creativo que aniquilador, llevando a cabo la sistematización de un nuevo lenguaje a partir de la "destrucción" de los "ismos" anteriores (Cózar, 1991, p. 408). Allí, irían a confluir todas las tendencias de vanguardia interiorizadas por Dalí, pues aquel fue el movimiento de movimientos capaz de satisfacer las necesidades creativas de este creador español. No obstante, el movimiento surrealista acabó siendo como los demás para Dalí: una herramienta con la que llevar a cabo su proyecto de salvación del arte moderno (Lahuerta, 2010, pp. 276-285).

La elección del surrealismo por parte de Dalí como ámbito de vanguardia donde enmarcar su labor creadora vino dado por su interés por las teorías psicoanalíticas freudianas, a las cuales accedió durante el mismo periodo de juventud en el que se encontraba asimilando las diferentes tendencias estéticas de la modernidad²⁵⁸. Como individuo complejo, Dalí se sirvió del psicoanálisis para comprender los diferentes conflictos internos que durante aquella etapa de transición estaban conformando su definitiva personalidad (Lázaro, 2010, p. 47). A su vez, utilizó su propio periodo de autoconocimiento como base sobre la que experimentar creativamente. Su proceso de desarrollo creativo fue a su vez un periodo de desarrollo vital. Una cosa y otra se aunarían convirtiendo a Dalí no sólo en el creador surrealista más sobresaliente, sino también en el que mejor supo aplicar las teorías psicoanalíticas en el arte gracias a su autoanálisis como individuo, representando el ideal de introspección del nuevo creador de vanguardia. La creación de su "Método paranoico-crítico" constituye uno de las invenciones estéticas más trascendentales del s. XX, quizá el broche de oro final de las vanguardias, antes de quedar deslavazadas tras la II Guerra Mundial.

El "Método paranoico-crítico" surgió a finales de 1929; en él, Dalí empleó el aprendizaje estético adquirido fragmentariamente a través de las vanguardias, creando imágenes e interpretándolas posteriormente mediante un procedimiento similar al del psicoanálisis. Durante su proceso creativo, Dalí se inspiró en su propia condición de paranoico, siendo capaz de distanciarse de la realidad para dar libertad a sus fantasías y deseos; con ellos, generará una nueva realidad artística con la que "regresaría" sin haber perdido la cordura. Para Dalí, los artistas podían utilizar las propiedades del fenómeno paranoico para generar nuevas formas de construcción imaginativa. A través de una paranoia simulada y acatada de forma voluntaria, se aprovechaba el poder repentino de las asociaciones sistemáticas propias del delirio para convertirlo en instrumento creativo (Cortés, 2003, pp. 175-176). La paranoia fue una alternativa a la pasividad del "automatismo surrealista" (Lázaro, 2010, p. 94) puesto que, a diferencia del proceso propuesto por Freud, el proceso propio de Dalí

²⁵⁸ Dalí se refiere al impacto que le supondría la lectura una de las obras freudianas por excelencia durante su juventud: "En esta época había empezado a leer *La interpretación de los sueños* de SIGMUND FREUD. Me pareció este libro uno de los descubrimientos capitales de mi vida, y se apoderó de mí un verdadero vicio de autointerpretación no sólo de los sueños, sino de todo lo que me sucedía, por casual que pareciese a primera vista" (Dalí, 1993, p. 171).

tendría lugar a la inversa: si bien el psicoanálisis pretende sacar a la luz los secretos del inconsciente, Dalí parte del mundo exterior y visible para interpretarlo a través de los mecanismos del inconsciente y concebir una nueva realidad. Para ello, el creador se valió de mecanismos de creación presentes en pacientes del propio Freud y descritos por éste, en los que tienen lugar imágenes múltiples construidas durante el tránsito de otras imágenes del preconsciente al consciente²⁵⁹. Su propio análisis psicoanalítico llevó a Dalí a unir su aspecto biográfico con el creativo, integrando su vida y sus conflictos personales en su propio método creativo, cuyo proceso muestra visualmente a través de sus obras. El estudio de las imágenes surgidas de su inconsciente, como fruto de sus experiencias personales y psicobiográficas, son tamizadas estéticamente por recursos poéticos como el de la metáfora para presentarse como ejemplo de creación artística a través del psicoanálisis. A través de su caso personal, de su imaginario único, Dalí trató de construir ejemplos universales con los que comprender el funcionamiento del inconsciente.

La nueva forma de arte propuesta por Dalí, considerada como la más avanzada de su tiempo, se encuentra sin embargo íntimamente ligada con toda la historia estética anterior. Así, en el surrealismo del Método paranoico-crítico se encuentran ecos de imágenes elaboradas a lo largo de quinientos años por otros creadores visionarios como El Bosco (Fig. 645)²⁶⁰, Giuseppe Arcimboldo (Fig. 646)²⁶¹, Andrea Mantegna (Fig. 647)²⁶², e incluso Francisco de Goya (Fig. 648)²⁶³. Todos ellos se valieron de una técnica realista para generar imágenes escondidas pertenecientes al ámbito imaginario o irracional. Cada uno de sus *trompe l'oeils* remiten al concepto de imagen asociado desde Platón con el simulacro y el engaño, en el que Dalí se inspiró seguramente influido por el ambiente gestáltico²⁶⁴ de la modernidad (Raquejo, 2004, p. 87). A su vez, puso especial atención en la crítica del significado presente en el método freudiano, en la cual se advierte que ningún término debe de tomarse tal y como es representado, pues tras él puede esconderse otro hecho latente, y tras este otro, hasta llegar a un último significado diferente del que el ser humano puede tener conciencia (Lázaro, 2010, p. 103). El propio Freud, en su estudio *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, analiza en los pliegues de los vestidos pintados por Leonardo imágenes ocultas, lo que sin duda influyó en Dalí a la hora de construir su método (Raquejo,

²⁵⁹ Freud describe una sesión de psicoanálisis con un niño de catorce años: "Asegurándole que cerrando los ojos vería imágenes o se le ocurrirían cosas que debería comunicarme, el paciente me responde en imágenes. [...] Había estado jugando a las damas con su tío y ve ahora el tablero ante sí. [...] Después ve sobre el tablero un puñal [...]. Luego aparece en el mismo lugar una hoz y luego una guadaña, acabando por componerse la imagen de un viejo labrador que siega la hierba" (Freud, 1981, pp. 718-719).

²⁶⁰ Jheronimus Bosch tuvo una gran importancia en la conformación del imaginario daliniano a través de obras como *El jardín de las delicias*. En ella, el holandés incluye un autorretrato secreto conformado mediante diferentes elementos del paisaje del cuadro. Dalí referencia este retrato en *El gran masturbador*, fijándose en esta forma de construcción para idear su propio método. El creador español tuvo oportunidad de estudiar los originales mundos del pintor renacentista durante sus visitas al Museo del Prado de Madrid siendo estudiante (Yarza, 1998, p. 51). Asimismo, cabe deducir que también estudió su carácter microscópico, detallista y paródico a través de la obra teórica *Realismo mágico* de Franz Roh.

²⁶¹ El pintor manierista alcanzó una gran fama debido a sus retratos contruidos mediante objetos como flores, frutas o alimentos. Sus imágenes múltiples inspiraron a Dalí la construcción de las suyas propias.

²⁶² El renacentista italiano creó imágenes escondidas dentro de otras valiéndose de las formas de las segundas. Es su *San Sebastián*, una nube forma la imagen de un jinete. Las nubes de Mantegna son recurrentes en obras de Dalí como *Retrato de Luis Buñuel* (Sánchez Vidal, 2004, p. 275).

²⁶³ En su grabado *Gran coloso dormido*, Francisco de Goya concibe una aparente cabeza de gigante que, en realidad, se encuentra conformada por figuras diminutas representantes de una multitud.

²⁶⁴ A inicios del s. XX, surge la corriente de la Gestalt, donde diferentes psicólogos crearon imágenes como trampas visuales, generando sorpresa y confusión en el espectador (Raquejo, 2004, p. 89).

2004, p. 29). En la búsqueda de imágenes escondidas debe citarse también el fenómeno psicológico de la pareidolia, mediante el cual el cerebro percibe erróneamente una forma allí donde no existe, dentro de elementos existentes como rocas o nubes, tan recurrentes en el universo daliniano. De otros pintores como Diego Velázquez o Johannes Vermeer²⁶⁵ buscó la técnica depurada y la representación minuciosa, a imagen del Realismo Mágico que Roh describe, destacando el afán del creador de vanguardia por estudiar microscópica y fríamente la realidad.



Figs. 645-648. El Bosco, Detalle de *El jardín de las delicias*. 1503-1505. Giuseppe Arcimboldo, Detalle de *Cabeza reversible con cesta de futa*. Andrea Mantegna, Detalle de *San Sebastián*. 1590. Francisco de Goya, Detalle de *Gran coloso dormido*. 1824.

Dalí, al dotar a su estilo de una metodología científica y de un dominio técnico extraordinario, consiguió convencer a Freud de la importancia que el psicoanálisis tendría para el nuevo arte de vanguardia, a la vez que demostró que éste podía valerse de la interpretación de los procesos primarios del individuo para crear una estética acorde con la modernidad. El austriaco recibió al creador español en su casa de Londres en 1938 y éste le explicó su "método paranoico-crítico", tras lo cual el médico cambiaría su percepción del arte de vanguardia, dejando de ver a los surrealistas como "lunáticos" para comenzar a tomarse en serio su tarea creadora²⁶⁶. El tipo de imágenes inquietantes creadas por Dalí, aquellas que mejor representan sus obsesiones, llamaron seguramente la atención de Freud (Raquejo, 2004, p. 28).

²⁶⁵ Dalí probablemente quedó influido por la opinión de Franz Roh sobre Vermeer en su obra *Realismo mágico*; en ella, define al pintor holandés como el mayor artista de todos los tiempos, debido a la exactitud con la que consigue captar la realidad en sus pequeñas obras (Lahuerta, 2010, pp. 136-139).

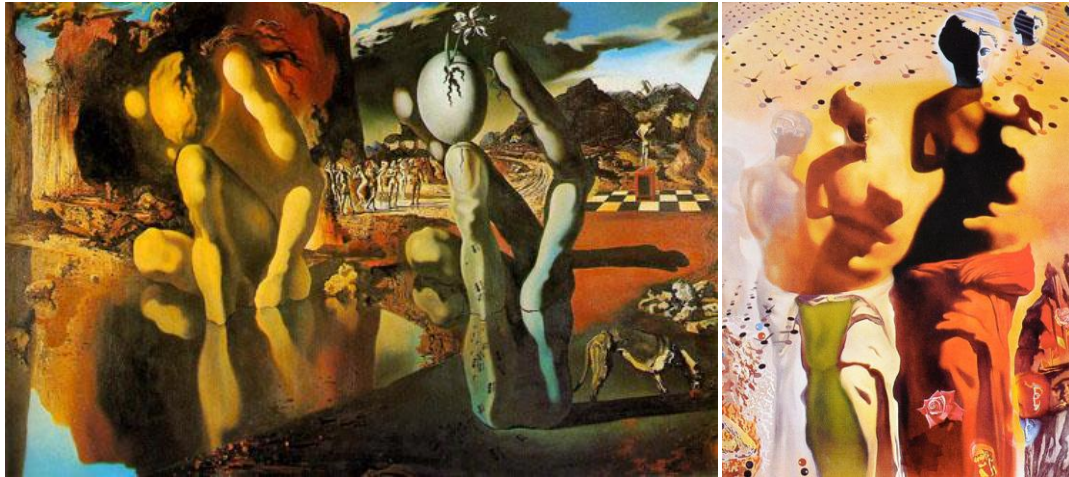
²⁶⁶ Después de que Dalí le visitase en compañía de Stefan Zweig, Freud escribió la siguiente carta al literato: "Debo realmente estarte agradecido por la visita que ayer me trajiste. Hasta entonces estuve inclinado a considerar a los surrealistas —que parecían haberme elegido para ser su santo patrón— como lunáticos puros, o al menos en un 95%, como el alcohol "puro". El joven español, con sus ojos patentemente sinceros y fanáticos y su innegable maestría técnica, me han sugerido una apreciación diferente. Sería de todas formas muy interesante explorar analíticamente los orígenes génesis de esta pintura" (Gombrich, 1971, pp. 24-25).

Dalí, a diferencia de Freud, no creía que realidad psíquica y realidad material tuvieran que diferenciarse (Freud, 1981, p. 720), sino que debían de confundirse, pues como creador de vanguardia buscaba la desestabilización del mundo organizado y estructurado exterior. El principio de realidad, por tanto, se enfrentaba con el del placer, regulando ambos los procesos mentales en el psicoanálisis y en la actividad creadora de Dalí. Para Freud, la estética conseguiría conciliarlos: el artista se apartará de la realidad al no resignarse a renunciar a la satisfacción de los instintos impuesta por ella, prefiriendo dejar libres sus deseos a través de su fantasía. Al retornar de ese mundo imaginario al real, construye con esas fantasías nuevas realidades, admitidas por los demás como "valiosas imágenes de la realidad" (Freud, 1981, p. 1641). El conjunto de esas valiosas imágenes del universo daliniano, rompen fronteras con lo bello y lo feo, produciéndose uniones de elementos aparentemente irreconciliables, como propone el surrealismo. Ese imaginario creado por Dalí, constituye un auténtico "bazar de sorpresas", rompecabezas enigmático al que, como a la esfinge, cabe interrogar con el fin de obtener su significado. La forma de desentrañar aquel *collage* hiperrealista del inconsciente, vendrá a través del análisis de cada uno de sus elementos esenciales y recurrentes, conformadores de símbolos que se convertirían en una constante en Dalí; en la construcción de su personal mundo, biografía y procesos creadores van de la mano. El mapa resultante es elaborado mediante diferentes figuras representativas de las piezas conformadoras, partes o fragmentos clave constituyentes del inconsciente daliniano. Sus diferentes "yo" no son sino "imágenes especulares" que, al reflejarse, proyectan nuevas formas o variaciones del modelo proyectado (Raquejo, 2004, p. 111). El espejo se convierte para el nuevo arte en un "instrumento de investigación" con el que reinterpretar la realidad y, a su vez, es también una herramienta de autoanálisis.

Dalí trata de explicar su inconsciente a través de un universo pictórico conformado por imágenes que, a través de sus diferentes metamorfosis, generen representaciones metafóricas. El creador español se valió de la mitología para construir el que podría ser considerado como ejemplo por excelencia de su método: *La metamorfosis de Narciso* (Fig. 649). Esta fue la obra que presentó a Freud, convirtiéndose en el medio a través del cual le explicó su sistema creador (Lázaro, 2010, p. 163). Como el personaje mítico de Narciso, Dalí refleja su imagen virtual en el plano especular, esto es, en el lienzo. En ese "agua" vuelca sus diferentes "yo", siendo la imagen final una construcción realizada mediante la integración de elementos procedentes de la realidad y de su reflejo. Lo que "Dalí" sabía de sí mismo y lo que proyectaba desde la ficción y que confundía como real, producto de su paranoia.

El personaje principal de la obra pictórica, representa el personaje mitológico que da título al lienzo y, a su vez, es "reflejo" de la propia biografía sentimental de Salvador Dalí. Esta figura dual de Narciso-Dalí, que aparece en un paisaje fragmentario o compuesto por diferentes escenas, se encuentra al mismo tiempo despedazado en un doble sentido: por un lado, se muestra por duplicado, a través de su figura original y de su interpretación; por otro, esta última –el "Narciso" de la parte derecha– muestra su desmiembramiento en elementos de diferente naturaleza, independientes entre sí, de cuya unión brota la imagen antropomorfa. El inquietante personaje de la izquierda, inclinado sobre el agua, es por tanto resultado de la unión de unos dedos articulados –cuatro piezas conformadoras de una

gigantesca mano—, los cuales sostienen un huevo del que brota la flor del narciso. Esta figura, resultado del constructo de diferentes elementos de distinta naturaleza, recuerda a otras realizadas por Dalí siguiendo su método paranoico-crítico. La recreada en *Torero alucinógeno* es resultado también de una imagen doble (Figs. 649-650), en la que los elementos anatómicos de una Venus de Milo, moldeados por distintas sombras, conforman el rostro de un matador de toros.



Figs. 649-650. Salvador Dalí, Detalle de *La metamorfosis de Narciso*. 1937. Detalle de *Torero alucinógeno*. 1968-1970.

En el caso de la conjunción de fragmentos conformadores de la imagen del Narciso daliniano vienen a explicar el conflicto interno de Dalí. El creador, al autoanalizarse mediante el psicoanálisis, extrae dicha alegoría hecha de distintos pedazos clave de su biografía, los cuales quedan representados a través de imágenes fragmentarias de carácter metafórico; unos y otros aparecen recurrentemente a lo largo de su trayectoria pictórica, resultando piezas esenciales de su imaginario. El narcisismo es representado precisamente en ambas categorías: en la biográfica o conceptual, por cuanto Dalí lo utiliza en primer lugar para dotarse a sí mismo de una fuerza creadora, mitificando el impulso y el dominio creador con el que viajará hasta su inconsciente y regresará de él sin volverse loco. En segundo lugar, a través del "exhibicionismo". Estos dos fragmentos conceptuales quedarán a su vez plasmados en dos fragmentos visuales, empleados en *Canibalismo Otoñal*: la imagen de la muleta, de la que Dalí se vale para paliar sus inseguridades interiores; el "cajón", cuya apertura simboliza el acceso al lado oculto del individuo, representado por el inconsciente (Fig. 622).

Dalí mostró como contenido de sus obras sus conflictos y deseos, siendo uno de los más fuertes el del deseo sexual, equivalente a la acción creadora. En este fragmento biográfico, Dalí relaciona la satisfacción de esta necesidad primaria con la creación artística, asociando la mano que coge un pincel con la que coge un falo. La masturbación es una de sus imágenes más recurrentes en obras como *Aparato y mano* o *El gran masturbador* (Figs. 652-653). En *La metamorfosis de Narciso*, la mano y el falo se recrean como el dedo y el huevo de la figura derecha, respectivamente. En la figura de Narciso a la izquierda, podemos encontrar estos elementos representados en la cabeza y la pierna. A su vez, Dalí recurre a la imagen de la masturbación, al onanismo, precisamente por su temor a tener relaciones sexuales con otras personas.

Esta pieza biográfica daliniana puede asociarse con la ambivalencia de Eros y Thanatos, estudiada por Freud, al relacionar el sexo con la enfermedad, la locura o la muerte. Ello daría lugar a la creación de todo un inventario de fragmentos visuales, imágenes asociadas a esta "putrefacción": insectos como el saltamontes o la hormiga, que amenazan la parte erótica e incluso sirven como aviso de la fugacidad de la vida, anticipándose a la muerte y consiguiente putrefacción de la carne, finalmente devorada por ellos –como las hormigas y el saltamonte recreados en *La metamorfosis de Narciso* y *El gran masturbador* (Figs. 664-664)–²⁶⁷.

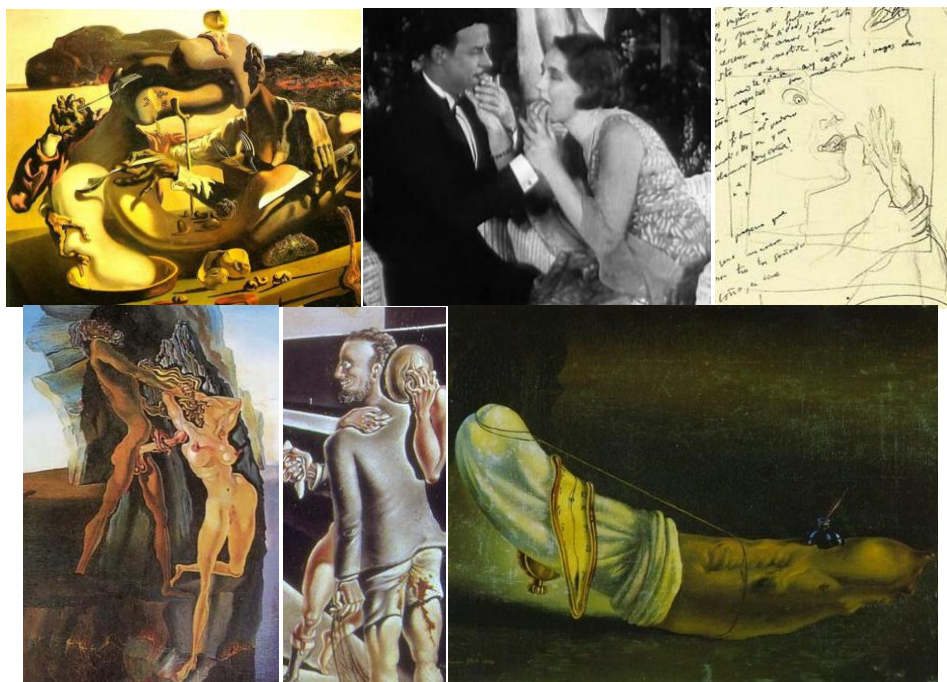


Figs. 651-653. Salvador Dalí, Detalle de *La metamorfosis de Narciso*. 1937. Salvador Dalí, *Aparato y mano*. 1927. Salvador Dalí, Detalle de *El gran masturbador*. 1929.

Las hormigas cubren el miembro fálico de Narciso, representado por el dedo, mientras que un saltamontes aparece oculto tras las montañas del fondo. De aspecto similar a la mantis religiosa, representa para Dalí la unión de conceptos citados como el sexo, la muerte y el canibalismo en una especie de "canibalismo sexual". La mantis, tras aparearse con el macho, lo mata y devora. A su vez, el saltamontes de *La metamorfosis de Narciso* posee una apariencia física idéntica a la de la figura duplicada de Narciso, lo cual funcionaría como una tercera representación de él, escondida en el fondo del paisaje pero todavía presente, como contenido latente del sujeto. En su conformación, el saltamontes repite la constitución de Narciso, concretamente en partes como el brazo, la cabeza o la sombra-grieta que presenta ésta. El insecto también personifica las pulsiones instintivas de hambre y libido de Narciso, y, en general, del ser humano. En *Canibalismo otoñal*, Dalí representa la idea de Freud sobre Eros y Thanatos en una pareja enamorada que se está comiendo a sí misma (Fig. 654). En el film *L'age d'Or*, su autor Luis Buñuel recrea la historia de una pareja que una pareja de la alta sociedad se deja llevar por sus instintos convirtiéndose en caníbales que necesitan devorar sus manos para alcanzar el éxtasis (Fig. 655). Esta escena fue extraída de los bocetos realizados por Dalí para la película (Mateo, 2015) y que guardan una clara relación con *Canibalismo otoñal* (Fig. 656). Otras figuras del universo daliniano también representarán estos instintos, como los fragmentos pictóricos del león o el hombre barbudo devorando la mano (Lázaro, 2010, p. 81). Lo comestible, digestivo y sexual, son relacionados por Dalí con su hambre instintiva, valiéndose de las categorías de lo blando –lo comestible o digerible– y lo

²⁶⁷ El temor de Dalí a la copulación lo explica un pensamiento popular, basado en determinados puntos de vista médicos difundidos a finales del s. XIX y principios del XX. Éste alertaba del peligro de contraer locura o enfermedades como consecuencia del contacto sexual. Asimismo, Dalí quedó traumatizado de niño tras observar determinadas ilustraciones de enfermedades venéreas, contenidas en un libro que su padre dejaba sobre el piano de la casa familiar. Ello explica que algunos de los burros podridos creados por Dalí reposen sobre pianos, como los de *Un perro andaluz* (Lázaro, 2010, pp. 64-65).

duro —excitación, erección, placer sexual— a través de la inserción de imágenes como el pan (Fig. 659) o crustáceos como la langosta.



Figs. 654-659. Salvador Dalí, *Canibalismo de otoño*. 1936. Luis Buñuel, *Fotograma de L'âge d'or*. 1930. Salvador Dalí, Detalle de una de las cartas enviadas a Buñuel con propuestas para *L'âge d'or*. 1930. Detalle de *Guillermo Tell* y *Gradiva*. 1932. Detalle de *El juego lúgubre*. 1929. *Pan antropomorfo*. 1932.

Además de Narciso, otra figura mitológica representará el miedo a lo sexual en la vida de Dalí: Edipo. Freud se refirió a la imagen del padre como figura autoritaria que coharta la libertad de su primogénito, generando en él un conflicto que denominó como complejo de Edipo. El hijo necesitará desprenderse de su control, realizar el acto simbólico de "matar al padre" para ser finalmente libre. Dalí mantuvo una conflictiva relación con su padre, a quien vio como su castrador²⁶⁸ y representó con la imagen de Guillermo Tell (Fig. 657)²⁶⁹. Además de en la figura biológica del pater familias, esta representación del padre autoritario encontró una segunda personificación en Breton, "padre" del movimiento surrealista al que Dalí perteneció y contra el que también se enemistó al impedirle realizarse como creador libremente dentro del grupo—. El padre de Dalí fue también protagonista de algunos de los traumas del creador, que le llevarían a ligar lo sexual con lo excrementicio²⁷⁰, relación analizada ya por Freud (Fig 658).

²⁶⁸ Además de algunos episodios traumáticos para Dalí protagonizados por su padre, el momento crucial que confrontó a ambos fue el de la expulsión del creador de la casa familiar por parte de su progenitor. El origen se encuentra en la obra de Dalí *El Sagrado Corazón*, que contiene la siguiente frase: *Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère* (A veces yo escupo por placer sobre el retrato de mi madre). Dalí pretendía demostrar su deseo, como surrealista, de liberarse de las ataduras morales, sociales, religiosas y familiares impuestas por la sociedad burguesa. Este acto de provocación sería el último tolerado por el padre (Lázaro, 2010, pp. 73-74).

²⁶⁹ La figura de Guillermo Tell remite a un personaje obligado a disparar una flecha contra una manzana colocada sobre la cabeza de su propio hijo, poniendo en riesgo la vida de éste.

²⁷⁰ El episodio concreto tuvo lugar durante el regreso del padre de Dalí a la casa familiar tras un viaje de trabajo. Durante el retorno, no pudo aguantar sus necesidades fisiológicas y manchó su ropa interior. Esta imagen, quedó referida por Dalí en uno de los personajes de *El juego lúgubre* (Lázaro, pp. 58-59).

El último conflicto que Dalí asocia con el entorno familiar y que probablemente representa en esta obra corresponde al trágico episodio de su hermano muerto. Antes de nacer Dalí, sus padres tuvieron otro niño al que también llamaron 'Salvador' y que murió prematuramente. El padre de Dalí siempre le compraría con su hermano, definiéndole como una "segunda versión" de su primer hijo. En *Metamorfosis de Narciso*, el personaje mitológico podría estar doblemente representado precisamente para representar la existencia de un segundo "Salvador Dalí", cuya presencia sintió el creador como una amenaza. Esto crearía una analogía con la imagen de Narciso reflejada sobre el agua. Al igual que Dalí necesitaba "matar al padre", también debía "matar al hermano".

Todas estas causas harán que Dalí se desarrollase durante su infancia y adolescencia con una serie de conflictos internos que le impedirán incluso su correcta definición sexual. Ello queda representado en *La metamorfosis de Narciso* a través de la figura subida a un pedestal, como si se tratase de una estatua. Su apariencia indefinida lo presenta como un individuo andrógino (Fig. 669), como sucede con Narciso. Su representación como fragmento aislado muestra la soledad del Narciso enamorado de sí mismo, en oposición al otro escenario fragmentado de su izquierda, en el cual Dalí representa a un "grupo heterosexual" (Fig. 668). La caracterización de sus integrantes genera la misma ambigüedad que el personaje del pedestal, sólo que en el caso grupal sus personajes sí muestran una actitud libidinosa hacia el exterior, es decir, hacia Narciso. La figura sobre el pedestal se encuentra a su vez situado en una especie tablero de ajedrez. Este damero podría representar la Cuarta Dimensión, otra de las piezas presentes en el universo daliniano, como puede observarse en la obra *Crucifixión (Corpus hypercubus)* realizada en 1954 (Duran, 2008, pp. 113-114) (Fig. 670). El suelo queda también representado a través de baldosas negras y blancas. Dado que Dalí usó fragmentos simbólicos que provenían de sus propias experiencias, su representación de la Cuarta Dimensión podría tener como fin mostrar diferentes capítulos autobiográficos que compusieron su identidad en un único espacio físico. La identidad sería interpretada como una conjunción de diferentes experiencias, traumas y edades de las que el individuo se influenciará durante su conformación como ser adulto, durante sus diferentes metamorfosis. Al igual que la cuarta dimensión, Dalí referenció en sus obras otro indispensable elemento científico de la modernidad: la Teoría de la Relatividad de Albert Einstein. La imagen del reloj blando daliniano (Fig. 659) representará a modo de fragmento la función relativa del tiempo (Dalí, 1977, p. 355).

Como Narciso, Dalí necesitaba transformarse, metamorfosear su imagen del pasado, constituida por conflictos y traumas, superándolos y matando así su antigua identidad para renacer en una nueva. La historia mitológica de Narciso cuanta que, tras su muerte, se metamorfoseó en una flor que se llamaría precisamente como él. Como Narciso, Dalí se encarnó en una nueva identidad al superar sus problemas interiores, representando este logro en su cuadro a través del fragmento de la flor del narciso, que eclosiona del huevo. Esta imagen representa la figura de Gala-Gradiva (Fig. 657)²⁷¹: para Dalí, su pareja sentimental, Gala, pasaría a representar una

²⁷¹ Dalí asocia la imagen de Gala con el personaje de la novela de W. Jensen *Gradiva, una fantasía pompeyana* (1903), analizado por Freud. Su argumento trata la atracción de un arqueólogo por un bajorrelieve de mujer, cuyo pie avanzando le obsesiona hasta denominarla como "Gradiva" ("la que

ampliación de su propio "yo", pues gracias a ella consiguió superar sus conflictos internos, incluyendo su complejo edípico, convirtiéndose en "héroe freudiano" (Lázaro, 2010 p. 78). Gala fue la muleta y el cajón por excelencia de Dalí, pues con ella se "apoyó" y "abrió", exorcizando sus secretos. Personificando los fragmentos dalinianos de la Gradiva, la muleta, el cajón y, ahora, la flor de Narciso, Gala será el final esperanzador del Dalí personificado en Narciso, tras las sucesivas metamorfosis sufridas a lo largo del proceso de conformación de su identidad. La personalidad daliniana será fragmentaria precisamente por su naturaleza, construida por diferentes imágenes que van generándose sucesivamente hasta llegar a la definitiva.

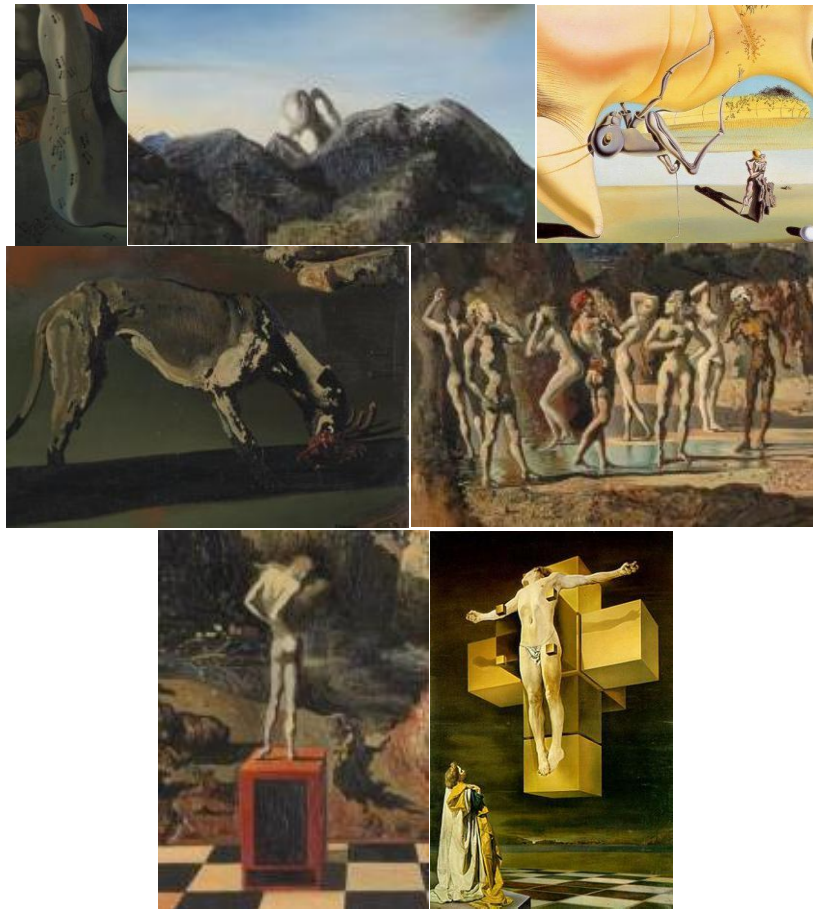


Figs. 660-663. Man Ray, *Cabo de Creus, Cadaqués, España*. 1933. Salvador Dalí, *El sueño*. 1937. Salvador Dalí, *Dos detalles de La metamorfosis de Narciso*. 1937. Andrea Mantegna, *Detalle de Minerva expulsando a los vicios del jardín de la virtud*. 1501. Salvador Dalí, *Detalle de Batalla en las nubes*. 1979.

Los elementos pictóricos y conceptuales constituyentes del narciso daliniano (dedo-falo, flor-Gala, insecto-putrefacción) se encuentran enmarcados, como ya ha quedado explicado, en un escenario que es a su vez resultado de la unión de diversas escenas fragmentarias. Una de ellas es la del paisaje del Cabo de Creus, presente a lo largo de todo el cuadro en diferentes partes, representando un nuevo fragmento conceptual daliniano: los recuerdos de infancia. Dalí se retrotrae a su niñez bien a través de la recreación de su propia figura como niño, o de la de los paisajes rocosos y playeros de Cadaqués. A su vez, él mismo se define utilizando el concepto freudiano de "perverso polimorfo", al haber desarrollado su disposición sexual antes del que sus funciones genitales se establecieran, lo que provocaría sentimientos de impotencia, frustración, angustia o terror. Su juego erótico o sexual quedará relegado a las zonas erógenas, llegando incluso a una relación con lo escatológico, como establece Freud. Por último, las sugerentes formas geológicas de las montañas y de las nubes inspiraron a Dalí las criaturas fragmentarias de su mundo pictórico (Figs. 655-658). Otro de los escenarios representados por Dalí como fondo de su Narciso aparece en la parte superior derecha, justamente tras una de las montañas del Cabo de Creus: una langosta o saltamontes amenazante (Fig. 665). Esta imagen remite al concepto de "putrefacción" anteriormente citado en referencia al Eros y Thanatos y al canibalismo sexual representados en las hormigas de la figura antropomórfica (Fig.

avanza"). Dalí dotó con este gesto a muchas de sus figuras femeninas (Lázaro, 2010, p. 90).

659). En el universo daliniano, además de las hormigas y la langosta o saltamontes, existe otra figuras que remite a lo putrefacto, y que en esta obra queda también representada en la parte inferior derecha, como otro escenario fragmentado de idénticas características: el perro devorando un trozo de carne (Fig. 667).



Figs. 664-670. Salvador Dalí, Dos detalles de *La metamorfosis de Narciso*. 1937. Detalle de *El gran masturbador*. 1929. Tres detalles de *La metamorfosis de Narciso*. 1937. *Crucifixion (Corpus Hypercubus)*. 1954.

Esto termina por reforzar la personalidad del personaje narcisista, explicada a través de la fragmentariedad exterior, presente en los paisajes, así como de la fragmentariedad que compone su complejidad interior, representada en su doble antropomorfo. Su inconsciente, el del propio Dalí, queda al descubierto, presentado al espectador como acertijo a desentrañar a través de sus elementos conformadores. El universo fragmentado daliniano muestra, a través de sus imágenes y de las conexiones que éstas establecen entre sí, el contenido de sus procesos inconscientes, convertidos en una nueva realidad estética al integrarlos dentro de sus procesos de creación. No obstante en estos procesos Dalí no da la clave con la que decodificar el sentido de su contenido, pues el fin último está en confundir la realidad racional, provocando su desmoronamiento. Su complejo planteamiento estético le sitúa como el creador de vanguardia más avanzado de la época, por encima de los ismos previos al surrealismo y del propio movimiento creado por Breton. Al afirmar "el surrealismo soy yo" (Santos Torroella, 1984, p. 14), Dalí da el paso definitivo en ese cuestionamiento que la vanguardia estaba llevando a cabo del mundo exterior, representado en aquella modernidad cambiante y frenética que parecía conducir a la sociedad a su propia locura, la cual tuvo finalmente lugar con el estallido de la II Guerra Mundial.

13. El cine de vanguardia español y su imaginario estético europeo

El advenimiento del cinematógrafo en España supuso, para los jóvenes creadores españoles de las primeras décadas del s. XX, una forma de integrar en sus universos creativos una de las piezas más relevantes de la modernidad europea. Sumado a ello, el interés que éstos mostraron por el arte de vanguardia europeo les permitió interesarse por el cine desde un punto de vista estético. De entre los diferentes elementos que importaron de la modernidad de forma fragmentaria con el fin de construirse una idea concreta de un posible cine de vanguardia, cabe destacar los siguientes: el cine como parte de las invenciones creadas durante el desarrollo técnico de la modernidad; su capacidad integradora, tanto para contener los diferentes movimientos y tendencias estéticas del nuevo arte, como para dar cabida a las diferentes disciplinas estéticas con una capacidad equivalente e incluso superior a la del ámbito escénico; la mezcla de tradición y modernidad, mediante el contraste entre el paisaje de la metrópolis moderna –a imagen del futurismo– y el ambiente castizo español; la mezcla de humor y metáfora; la *performance*; el componente "deshumanizante" del nuevo arte, determinado por la mirada objetiva mostrada por la cámara cinematográfica en el "Cine ojo" de Dziga Vertov; la búsqueda de un "antiarte" fílmico, a través de influencias como el cine cómico norteamericano, el surrealismo o el psicoanálisis. Pero, sobre todo, la posibilidad de permitir al creador unificar diferentes espacios y tiempos de la realidad con total libertad. En ello tuvo una gran importancia el montaje, entendido como herramienta con la que ensamblar diferentes imágenes con el propósito de construir un determinado discurso poético. A estas piezas, que fueron conformando la estructura del nuevo arte cinematográfico de vanguardia español, hay que añadir algunas otras que los propios creadores españoles aportaron; éstas, surgirían de la tradición cultural española y de sus propias experiencias biográficas y creativas de estos autores. Sus experimentaciones teóricas y creativas, llevadas a cabo dentro de sus propios lenguajes de creación, pronto les llevaron a embarcarse en los primeros proyectos de realización fílmica de vanguardia.

La primera figura española conocida en experimentar con el lenguaje cinematográfico fue la de Ramón Gómez de la Serna, considerado también pionero en incluir al cine dentro de su propia creación innovadora. En sus aportaciones fílmicas, pueden advertirse elementos de la vanguardia cinematográfica europea, como la inclusión de la nueva literatura en la escritura del guión –un estilo europeo condensado en el humor y la metáfora de la greguería, propia del ramonismo–, los elementos performáticos reunidos en sus originales conferencias –que incluían la voz, el gesto y el disfraz– o la mirada futurista –la exaltación del mundo urbano, veloz y dinámico–. Si bien en su primera experiencia fílmica –un cortometraje de cuatro minutos titulado *El orador o la mano*, realizado en 1928 por Feliciano M. Vitores– (Fig. 671), Ramón tuvo la oportunidad de desplegar, como actor único, toda su parafernalia presente en sus discursos y ponencias, este intento por transmitir un lenguaje literario tan similar al generado en la vanguardia europea²⁷² encontraría en su segundo proyecto su forma definitiva. Ambos filmes fueron dotados de sonido, lo que hace bien acertada la intervención de Ramón en ellos al considerarse uno de los principales promotores

²⁷² Durante su filmación, hizo acopio de herramientas tan sorprendentes como la emulación de cacareos o el uso de artilugios como una mano gigante –con la que, según él, un orador hace más convincentes sus peroratas– o un "monóculo sin cristal" –con el que poder extraer de la realidad sus elementos extraordinarios gracias a una mirada de vanguardia– (Mateo, 2015).

intelectuales españoles del cine hablado. La segunda película, realizada en 1930 y titulada como *Esencia de verbena*, fue posible gracias a la relación que el creador mantendría con Ernesto Giménez Caballero y su *Cineclub*.

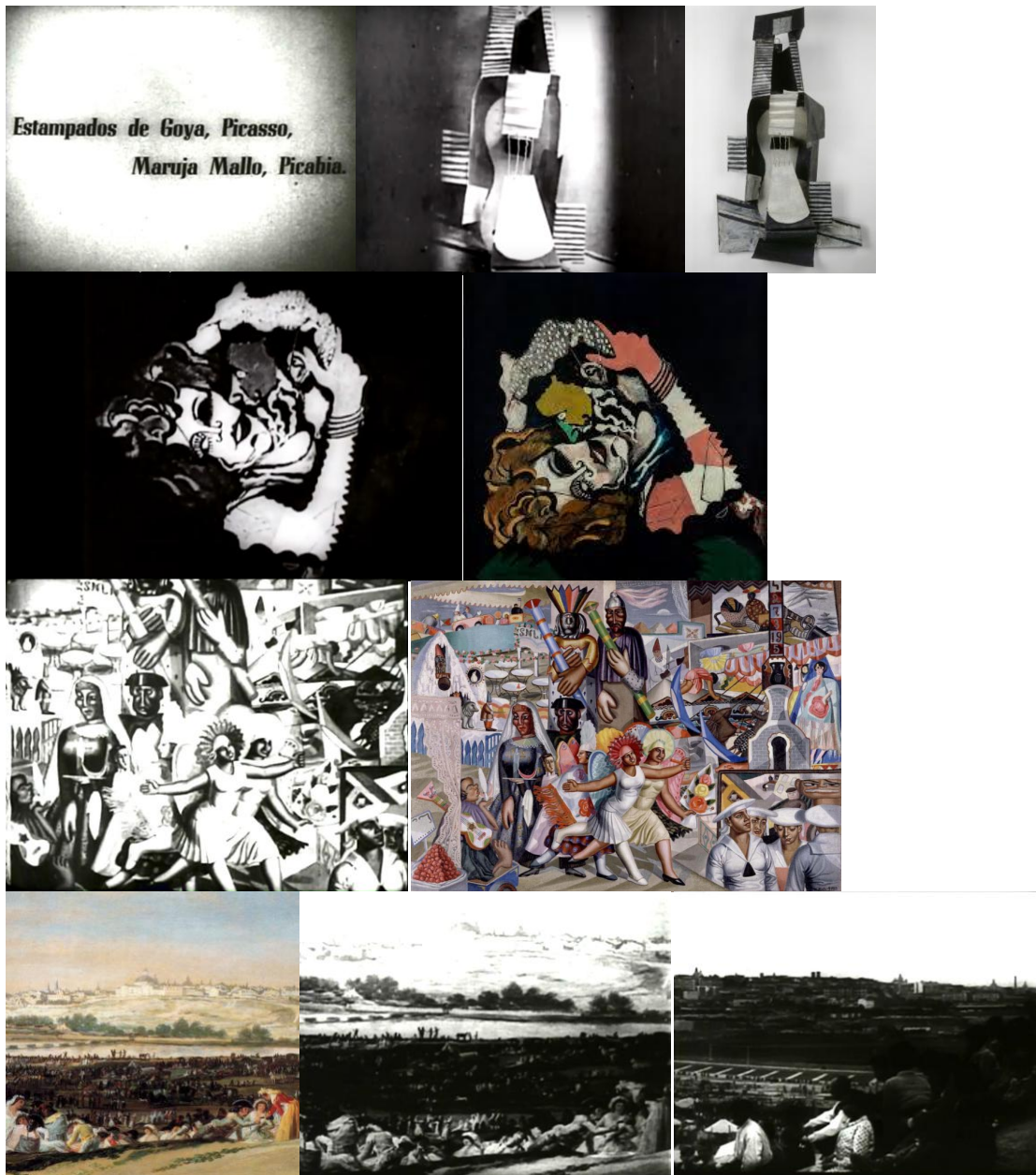


Fig. 671. Feliciano M. Vitores, Fotograma de *El orador o la mano*. 1928.

Como creador, Caballero guardaba ciertas similitudes con Ramón, destacando "el sentido desenfadado y burlesco" capaz de asociar "afanosamente elementos anacrónicos de difícil maridaje" con el fin de fundir los elementos propiamente españoles con aquellos otros propios de la modernidad europea, creando así una estética capaz de aglutinar "la práctica totalidad de lo nuevo" (Huerta, 2018, p. 568). En su obra *Notas marruecas a un soldado*, Caballero aunaba fragmentos de tradición y modernidad al orientar a los "medievalistas" y "estudiantes de la épica" hacia el género "donde ha evolucionado, en sustancia, la poesía de romances": el cinematógrafo (Giménez, 1983, p. 143). Giménez Caballero buscaba un nuevo Cervantes capaz de hacer un cine nacional a la altura del realizado en Europa.

Esencia de verbena se presenta como el ejemplo perfecto de este sueño cumplido, pues su "densidad simbólica" proviene precisamente de su síntesis de algunos de los fragmentos más característicos de la vanguardia europea y de la cultura española. Como un crisol de las diferentes facetas del mundo moderno y del "hombre-masa oscilante y frívolo", así como de las diferentes características de la España castiza (Huerta, 2018, p. 577). A través del formato documental, reúne en un mismo escenario los elementos del Madrid tradicional, festivo y verbenero, con sus vírgenes, sus churros, sus botijos y sus cigarreras, con otros referentes al ritmo vertiginoso de la "emergente sociedad de consumo" europea, presente en las atracciones de feria, en las masas populares, en los juegos y en el marasmo caótico de los acontecimientos. Ello se hace presente a través del recurso fragmentario por excelencia de la vanguardia: el montaje cinematográfico. Éste será uno de los elementos principales de *Esencia de verbena* —a diferencia de *El orador*, realizada en un sólo plano fijo—. La idea de película como documental, es decir, como conjunto de documentos visuales que ilustran un asunto —en este caso la verbena como festejo popular común a las diferentes tradiciones populares europeas, capaz a la vez de contener diferentes elementos europeos de la modernidad en los que se inspiraría la vanguardia— queda perfectamente ilustrado con el subtítulo del film, "poema documental de Madrid en 12 imágenes". El uso del término de "poema" confiere a la obra un carácter estético y vanguardista, mientras que la forma de resumir la obra en la expresión "en 12 imágenes" remite a un contenido constituido de fragmentos o ilustraciones visuales, como si se tratase de una exposición artística de carácter audiovisual. Las diferentes partes de la película equivaldrían a las salas expositivas

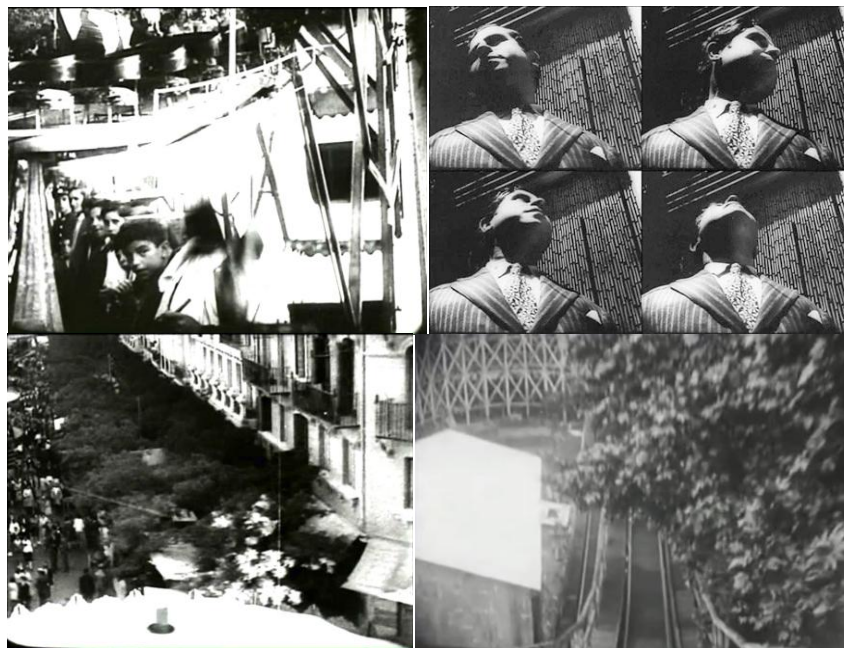
físicas de la supuesta muestra. El guía en este recorrido expositivo sería de nuevo Ramón, que vuelve a convertirse en narrador y actor principal de la película. Él se encargará de reflejar el ambiente costumbrista madrileño presente en las celebraciones de la festividad de la Virgen de la Paloma.



Figs. 672-681. Ernesto Giménez Caballero, Dos fotogramas de *Esencia de verbena*. 1930. Pablo Picasso, *Guitarra*. 1924. Ernesto Giménez Caballero, Fotograma de *Esencia de verbena*. 1930. Francis Picabia, *Los Enamorados*. 1924-1925. Ernesto Giménez Caballero, Fotograma de *Esencia de verbena*. 1930. Maruja Mallo, *La verbena*. 1928. Francisco de Goya, *La Pradera de San Isidro*. 1788. Ernesto Giménez Caballero, *Fundido encadenado de dos fotogramas de Esencia de verbena*. 1930.

Los elementos estéticos de la vanguardia de Ramón referidos en *El orador* volverán a tener cabida en éste, uniéndose a otras referencias de la vanguardia europea, como la explícita inclusión de determinadas obras plásticas de vanguardia. En el film se muestran tres fragmentos o "estampados" de Picasso, Maruja Mallo o Picabia (Fig. 672), fácilmente reconocibles: *Guitarra* (Fig. 668), *Los Enamorados* (Fig. 670) y *La Verbena* Fig. 672). Éstos constituirán los cuadros principales de la

exposición antes referida, sirviendo como apertura de los frescos madrileños del documental (Figs. 673, 675, 677 y 680). Su carácter vanguardista contrastará con lo tradicional y popular de las escenas en movimiento rodadas. Como forma ingeniosa de unión, el documental muestra otra obra pictórica, ésta de Goya, *La pradera de San Isidro* (Fig. 679), que une los frescos de vanguardia de Picasso o Mallo con sus raíces como creadores españoles. La pintura de Goya se fusiona, mediante el recurso de fundido encadenado, con una escena que tiene lugar en aquel mismo escenario en la realidad, sólo que un siglo y medio después (Fig. 681).

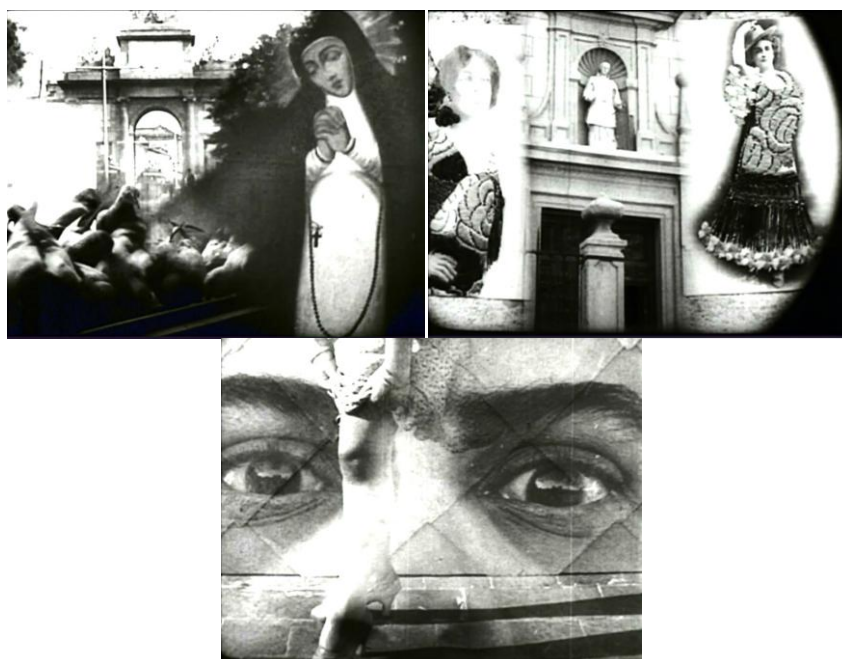


Figs. 682-685. Ernesto Giménez Caballero, *Tres fotogramas de Esencia de verbena*. 1930. René Clair, *Fotograma de Entr'acte*. 1924.

Tradición y modernidad quedan de este modo ensambladas a través de la comparación del mundo castizo con aquel otro de la modernidad estética y urbana. Su montaje funcionará mediante la asociación de tipo poético entre elementos como el texto narrado, la música, las imágenes y su diálogo a través de diferentes trucajes en el montaje final. En este sentido, diferentes recursos visuales ayudarán a referenciar de forma más implícita al nuevo lenguaje cinematográfico europeo, concretamente relacionados con el futurismo; uno de los ejemplos de esta estética futurista aludida será el de la exaltación del mundo urbano, destacando los conceptos de velocidad y dinamismo. El film aludirá a ello mediante el *collage* múltiple de imágenes en movimiento, el montaje acelerado o la clara alusión a elementos dinamizadores –como la abstracción geométrica de motivos como tirovivos, carruseles o norias, así como la rueda giratoria de un barquillero o los fuegos artificiales giratorios en la noche (Gubern, 1999, p. 438). Ramón observará cada una de estas atracciones, tratando de captar cada una de sus escenas como si se tratase de un creador cubista, futurista, vibracionista o simultaneísta (Fig. 682). Como espectador y ciudadano del s. XX, sus ojos se perderán en esas imágenes multiplicadas que le ofrecerá la modernidad, mientras su cabeza girará y dará vueltas al ritmo de estos espectáculos de feria (Fig. 683). El propio punto de vista de quien se encuentra montado en la atracción, viendo cómo el paisaje da vueltas en torno suyo a gran velocidad, recuerda a los fragmentos

de *Entr'acte* donde el paisaje se contempla desde una perspectiva subjetiva similar – en este caso desde el coche de una montaña rusa– (Figs. 684-685).

Por otra parte, el "ojo de mosca" multiplicador del objetivo cinematográfico trucado fusiona diferentes escenas tradicionales y representativas de estas tradiciones españolas; es el caso de la imagen capaz de contener de forma simultánea la efigie de la Virgen, un plano de la Puerta de Toledo y un conjunto de palomas, con el fin de referir a la tradicional festividad de la Virgen de la Paloma, celebrada en las proximidades de la Puerta de Toledo (Fig. 686); u otra imagen, capaz de aglutinar de una sola vez tres imágenes: la portada de la Parroquia de San Lorenzo con el santo presidiendo la entrada, custodiada por dos mujeres vestidas con trajes propios de las festividades celebradas (Fig. 687). Finalmente, destacar los trucajes cuyo propósito es manipular fragmentos pertenecientes a diferentes planos, uniéndolos con intencionalidad expresiva, transmitiendo sin palabras determinadas historias bajo un prisma estético. De entre ellos, subrayar aquel en que una mujer se detiene para subirse el ligero de una de sus piernas, mientras los ojos de un mirón observa la escena desde una perspectiva erótica, quedando sobreimpresionados sobre la imagen anterior mediante un fundido (Fig. 688). En un segundo caso, esos ojos atribulados se fragmentan y multiplican, con el fin de reforzar la idea obsesiva del *voyeur*.



Figs. 686-688. Ernesto Giménez Caballero, Tres fotogramas de *Esencia de verbena*. 1930.

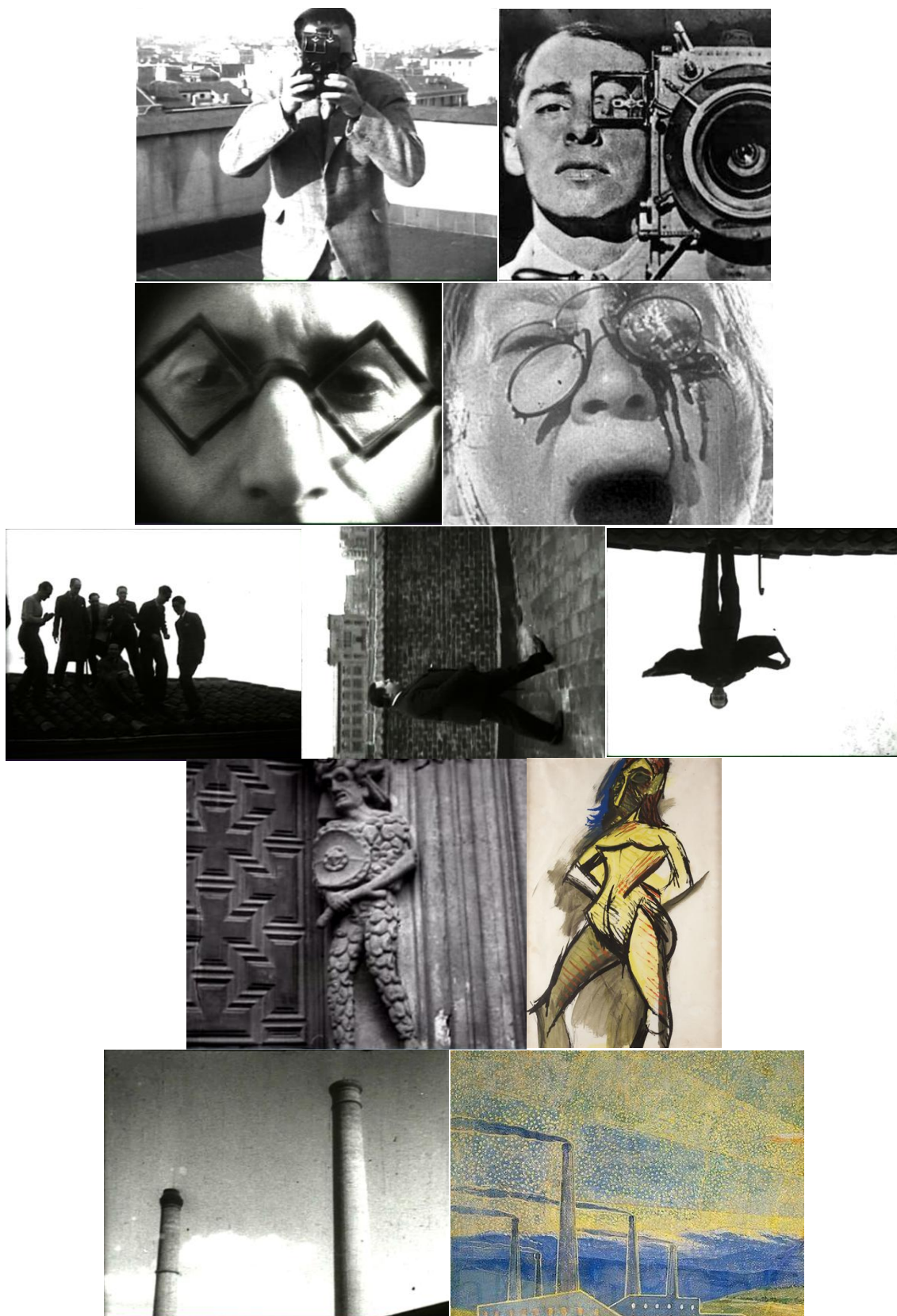
Para concluir el análisis del film, deben citarse algunos elementos referenciadores de la modernidad europea: la presencia de los autómatas como presencias humanoides típicas en las ferias, los museos e incluso los escaparates de las galerías comerciales (Fig. 689) o el *charleston* como baile exportado de algunos de los países más avanzados, representando una sofisticada forma de entretenimiento en fiestas, locales nocturnos o *cabarets* (Fig. 690). Finalmente, referir a la fotografía satírica propia de las ferias, donde los fotografiados se retrataban tras un escenario pintado que ocultaba sus cuerpos reales para mostrarlos de forma caricaturesca en situaciones y escenarios de lo más exóticos, como aquel representado en la escena del film, el "paraíso" bíblico en el que los fotografiados representan a Adán, Eva y la

serpiente (Fig. 691). Este tipo de divertimentos eran los más recurridos por parte de los creadores de la vanguardia española, como puede apreciarse en diferentes testimonios fotográficos en los que posaron (Fig. 692).



Figs. 689-692. Ernesto Giménez Caballero, Tres fotogramas de *Esencia de verbena*. 1930. Anónimo, Fotografía de Concha Méndez, Vicente Aleixandre y Manuel Altolaguirre en una verbena. Sin fecha.

Caballero, decidido a impulsar la nueva estética fílmica de vanguardia valiéndose de sus plataformas divulgativas, produjo un nuevo film documental ese mismo año: *Noticiario del CineClub*. Éste, sería el primero de una serie de documentales a proyectar al inicio de las sesiones del *CineClub*. En esta película de carácter eminentemente fragmentario figuran, en un compendio de breves secuencias unidas a través de un discurso innovador, diferentes personalidades del mundo de la cultura; éstas participan como actores dentro de la estética rompedora que intencionadamente se trata de dar a la filmación. El tipo de imágenes propuestas dejan constancia del imaginario estético aprendido fragmentariamente del nuevo cine en su aspecto más técnico. Concretamente, de aquellas películas experimentales que se proyectaron en las sesiones del cine-club, pertenecientes a ámbitos de la vanguardia como el surrealismo o el dadaísmo, como *Entr'acte*, *Le coquille et le clerygman*, *Le Ballet Mécanique*, *París qui dort* o *L'étoile de mer*. En todas ellas se jugaría con la posición de la cámara, modificando el punto de vista del espectador hasta confundirle. En la película de Caballero, estos trucajes aparecen a lo largo de diferentes fragmentos: en uno, se juega a rotar la imagen en el momento en que filma a un personaje, hasta dejarlo boca abajo; en otra, se establece un juego literario-visual anunciando, con un intertítulo, la *Marcha ascendente de un político: Pedro Sainz Rodríguez*, para después mostrar al personaje citado caminando en vertical (Fig. 698);



Figs. 693-703. Ernesto Giménez-Caballero, Fotograma de *Noticiario de cine-club*. 1930. Dziga Vertov, Fotograma de *El hombre con la cámara*. 1929. Ernesto Giménez Caballero, Fotograma de *Noticiario de cine-club*. 1930. Serguéi Eisenstein, Fotograma de *El acorazado Potemkin*. 1925. Ernesto Giménez Caballero, Cuatro fotogramas de *Noticiario de cine-club*. 1930. Pablo Picasso, *Desnudo de pie con los brazos levantados*. 1907. Ernesto Giménez Caballero, Fotograma de *Noticiario de cine-club*. 1930. Gerardo Dottori, *Chimeneas*. 1920.

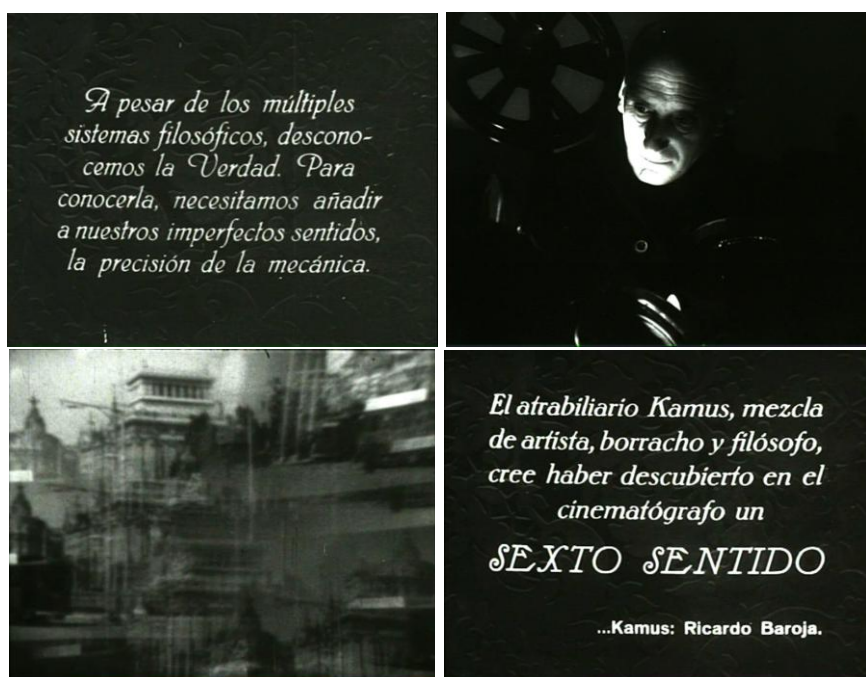
o aquella en que Alberti interpreta a un ángel que parece colgado boca abajo, como si se tratase más bien de un murciélago (Fig. 699). Las imágenes de tipo bizarro también se encuentran en otras secuencias, como la titulada *Deformaciones, níquel. paisaje manchego sobre faro de auto* (Fig. 239), que muestra como primer plano un faro de automóvil y, sobre él reflejado, el camino por el que transcurre adaptado al volumen sobre el que se extiende. Este tipo de recursos se encontrarían presentes en el cine planteado por Walter Ruttmann o Dziga Vertov, los cuales inauguraron esa Nueva objetividad consistente en dejar a la cámara cinematográfica filmar imágenes insólitas hasta entonces nunca vistas. La cámara hace acto de presencia e incluso el creador. El momento en que Caballero se filma a sí mismo cámara en mano recuerda a la imagen del ideólogo del "cine-ojo" en su famosa película (Figs. 693-694). A su vez, el primer plano de los ojos de Caballero luciendo unas lentes con forma romboide remiten a otro cineasta de vanguardia ruso, Serguéi Eisenstein, y más concretamente al rostro expresivo de la mujer de las gafas rotas en *El Acorazado Potemkin*, también proyectado en el cine-club (Figs. 695-696).

El elemento lúdico, de origen dadaísta, también encuentra cabida en este film a través de referencias como las ya citadas *Entr'Acte* y *Paris qui dort*; en la primera, Marcel Duchamp y Man Ray juegan al ajedrez en la azotea de un edificio de París, mientras que en la segunda los tejados de las casas parisienses vuelven a hacer presencia al ser transitados por los protagonistas. En *Noticiario del CineClub*, los tejados sirven como marco para que diferentes intelectuales muestren una actitud desenfadada, parodiando su preocupación ante una "crisis de inspiración" (Fig. 697). Por otro lado, el expresionismo como recurso artístico hace acto de presencia a través de la pintura, tomando diferentes referencias. En una original comparativa, se relacionan elementos escultóricos arcaicos con el arte moderno, como el intertítulo titulado *Hércules picassiano de la catedral de Ávila* (700-701). Ello refiere a la recuperación del arte tradicional por parte del nuevo arte dotándole de un nuevo sentido. Finalmente, el registro de suburbios y de grandes fábricas con sus chimeneas remiten al futurismo o *L'Esprit Nouveau*, que muestra el poder del progreso a través de las máquinas y construcciones modernas, como las chimeneas de las fábricas (Figs. 702-703). Otro elemento fílmico de tipo futurista es la velocidad, utilizado en la forma de rodar el noticiario, con imágenes dinámicas y trepidantes en algunos casos.

A pesar de que estos intentos por crear un cine de vanguardia en España contrastaban con el cine mayoritario y comercial, también existieron ejemplos de películas creadas bajo un formato convencional y que a su vez introdujeron la vanguardia a través de determinadas referencias innovadoras y deudoras del arte cinematográfico europeo. Nemesio Sobrevila se considera en este sentido uno de los cineastas más innovadores del panorama español. Uno de sus filmes de referencia más explícita al cine de vanguardia fue *Al Hollywood madrileño* (1927); su estética, basada en la plástica del nuevo arte, introdujo los elementos cubista y futurista en dos de los siete episodios conformadores del film (Gubern, 1999, p. 178). Ambos "ismos" quedan reflejados con meticulosidad a través de diferentes maquetas, decorados y personajes definidos con las características estéticas de las vanguardistas referidas.

En 1929, Sobrevila llevó a cabo una nueva película atípica dentro de las producciones cinematográficas españolas habituales, en la cual la vanguardia europea –en este caso, concretamente la cinematográfica– volvía a jugar un papel

preponderante: *El sexto sentido*. Su original título hace alusión al sentido estético peculiar de cada individuo, mientras que el argumento parte de una trama tradicional para conjugarla con determinados planteamientos del cine experimental que por entonces estaba teniendo lugar fuera de España; este tipo de cine se encuentra concretamente expuesto en las obras de Walter Ruttmann y Dziga Vertov (Gubern, 1999, p. 185). La objetividad cinematográfica presente en el *Cine-ojo* vertoviano queda personificada en el personaje principal del film, Kamus, cuyo nombre remite a la procedencia extranjera de sus ideas (Mateo, 2015). Caracterizado como un extraño inventor (Fig. 705), Kamus pretende conseguir captar la auténtica naturaleza de la realidad por medio del ojo mecánico cinematográfico y sin ningún tipo de intermediación humana²⁷³.



Figs. 704-707. Nemésio Sobrevila, Cuatro fotogramas de *El sexto sentido*. 1929.

Los resultados de la aplicación de esta teoría pueden observarse en la proyección de una de las películas que el científico realiza mediante este método: sus imágenes, de naturaleza abstracta, se identifican con el estilo de filmación de los realizadores europeos de vanguardia referidos: la descripción, mediante un intertítulo, de estas imágenes como una "sinfonía en blanco y negro" –referencia a *Berlín, sinfonía de una ciudad* de Ruttmann–; la captación de escenas urbanas de la metrópolis madrileña a imagen de las grandes ciudades europeas, incluyendo cada uno de sus elementos representativos –los rascacielos, los automóviles, los peatones, deshumanizados a través de sus piernas–; la recreación de imágenes "antiestéticas" donde supuestamente el individuo no intervendría imponiendo su orden racional; la composición de planos fragmentados de imágenes múltiples superpuestas y en movimiento –basadas en la multiplicación de una sola mediante un trucaje óptico–

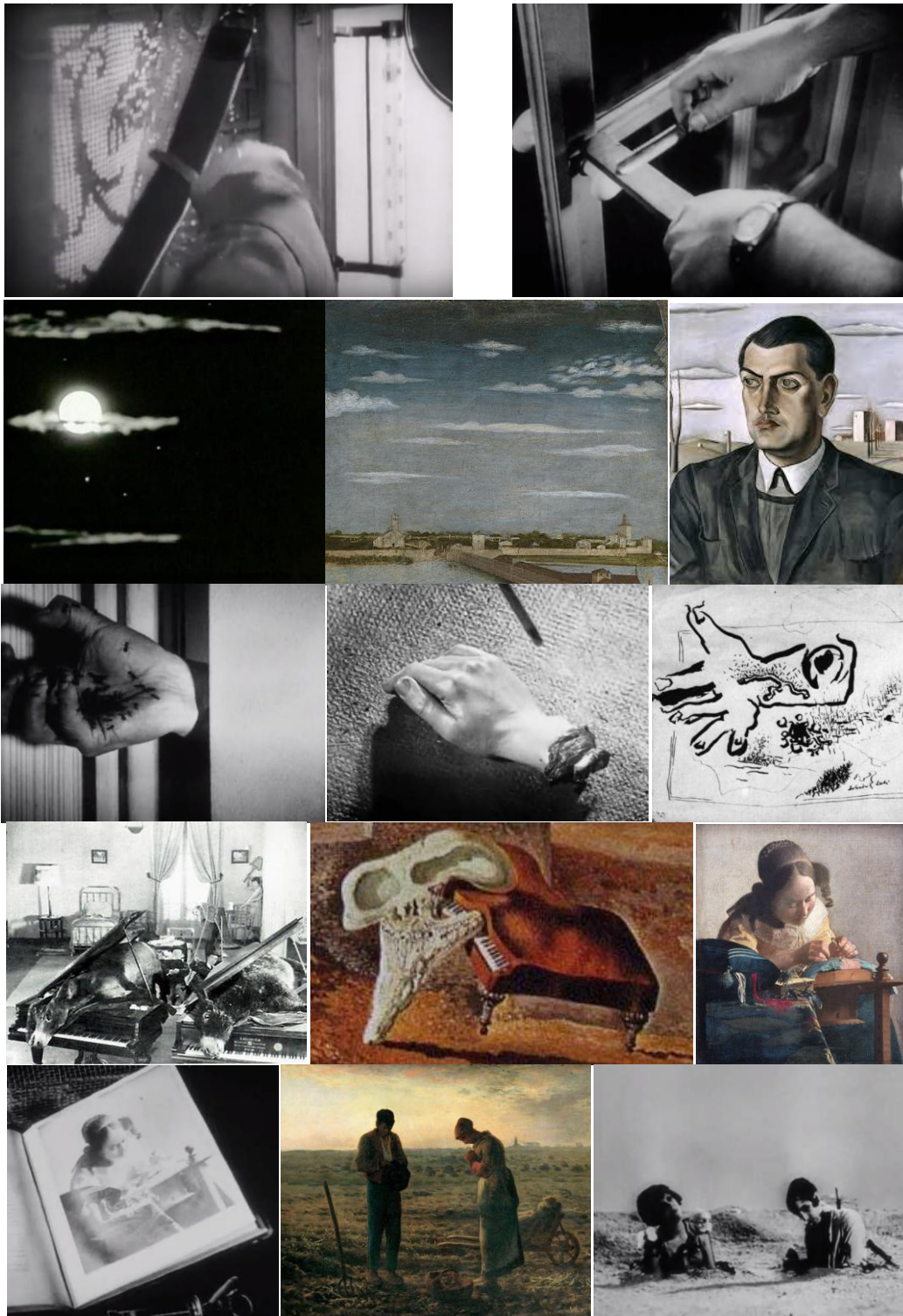
²⁷³ El pensamiento de Kamus queda reflejado en un intertítulo de la película: "Este ojo extrahumano nos traerá la verdad. Ve más profundamente que nosotros... más grande, más pequeño, más deprisa, más despacio... Lo han prostituido haciéndole ver como nosotros pensamos, pero yo le dejo solo ... libre y él me trae lo que ve con precisión matemática. Verá usted los casos de una manera distinta. Con nuestro sexto sentido" (Sobrevila, 1929).

(Fig. 706); éstas son sólo algunas muestras de cómo la estética de vanguardia cinematográfica europea fue asimilada en España; sus creadores desgajarán los principales trozos conformadores del nuevo arte fílmico, conformando con dichas porciones su concepción particular (Sánchez-Biosca, pp. 409-410).

Cada uno de estos nuevos frutos, servirían de precedente para la que sería considerada como la película de vanguardia española por excelencia: *Un perro andaluz*. Sus creadores, Luis Buñuel y Salvador Dalí, parten de todo el imaginario fílmico de vanguardia aprendido con anterioridad durante sus estancias en España y en Francia. Durante su formación como estudiantes en la RDE, conciben su rompedor concepto de "antiarte" fílmico, el cual reúne una serie de características que todo aspirante a realizarlo debía cumplir. Dalí las expuso de forma escrita a través de diferentes artículos. De ellos, cabe resaltar los siguientes fragmentos representativos: "ignorar el arte", "filmar de una manera pura, obedeciendo únicamente a las necesidades técnicas de su aparato y al instinto infantil y alegrísimo de su fisiología deportiva", conocer "el arte casi groseramente", obedeciendo "a las arbitrariedades sentimentales de su genialidad", tender "a la máxima complejidad de conflictos psicológicos y expresivos, intrincados, dentro del más grande y variado surtido de recursos muchas veces extracinematográficos" (Dalí, 1927, pp. 4-5). Es decir, el "antiarte" repudia todo elemento representativo de una estética tradicional, cercana a lo "putrefacto", sentimental o conservador; se busca, por contra, la deshumanizada y objetiva mirada de la cámara, apostando por elementos representativos de la modernidad –lo deportivo, el humor y los instintos primarios e irracionales–, además de recurrir a aquello que no hubiese sido empleado como recurso cinematográfico.

Todas estas características constituyen la película *Un perro andaluz*, la cual Dalí define dentro de dicha concepción de "antiarte", considerándola "fuera de toda intención estética", sin "nada que ver con ninguno de los intentos del denominado *cine-puro*", únicamente importando "aquello que en ella ocurre" (Dalí, 1929). Si bien en la constitución de las bases de su manifiesto cinematográfico, Buñuel y Dalí tuvieron en cuenta las influencias estéticas de la vanguardia europea, sus propias vivencias generadas durante la etapa de la RDE tendrían igual o mayor peso. De entre las amistades surgidas durante este periodo, la de Pepín Bello será la más inspiradora. Aunque el oscense no dejó ningún testimonio de sus aportaciones creativas durante este periodo, su influencia en los procesos creativos de sus amigos residentes queda demostrada hasta el punto de ser considerado como "el padre de las ideas centrales de *Un perro andaluz*" (Gubern, 1999, p. 45). Por último, el resultado final se encontró condicionado en mayor medida por la estética surrealista a la cual Buñuel y Dalí se adscribieron por aquel tiempo al ingresar en el movimiento liderado por Breton. Debido a este motivo, la película fue producida en Francia, pasando a considerarse la más destacable de este movimiento estético. Ello la puso a su vez en relación con las teorías psicoanalíticas freudianas, que trataron de plasmarse en sus imágenes²⁷⁴.

²⁷⁴ Si bien Dalí reconoció la influencia freudiana, Buñuel se mostró más reticente e incluso llegó a jactarse de quienes trataban explicar las imágenes oníricas de sus películas mediante el psicoanálisis: "No me gustan la psicología, el análisis y el psicoanálisis. Desde luego, tengo excelentes amigos entre los psicoanalistas, y algunos han escrito para interpretar mis películas desde su punto de vista. Allá ellos. Huelga decir, por otra parte, que la lectura de Freud y el descubrimiento del inconsciente me aportaron mucho en mi juventud" (Buñuel, 1982, p. 222).



Figs. 708-721. Georg Wilhelm Pabst, Fotograma de *Geheimnisse einer Seele*. 1926. Luis Buñuel, Dos fotogramas de *Un perro andaluz*. 1929. Andrea Mantegna, *El tránsito de la Virgen*. 1461. Salvador Dalí, *Retrato de Luis Buñuel*. 1924. Luis Buñuel, Dos fotogramas de *Un perro andaluz*. 1929. Salvador Dalí, *La mano cortada*. 1927. Luis Buñuel, Fotograma de *Un perro andaluz*. 1929. Salvador Dalí, Detalle de *Cráneo atmosférico sodomizando a un piano de cola*. 1934. Johannes Vermeer, *La encajera*. 1669-1670. Luis Buñuel, Fotograma de *Un perro andaluz*. 1929. Jean-François Millet, *El Ángelus*. 1857-1859. Luis Buñuel, Fotograma de *Un perro andaluz*. 1929.

Como resultado de todo ello, *Un perro andaluz* puede describirse como un auténtico *collage* fílmico de vanguardia, un sumario de imágenes fragmentarias que remiten inevitablemente a cada uno de las innovadoras referencias anteriormente expuestas. Su "estilo fragmentado" queda patente en sus escenas, a través de las cuales aparecen "letanías desconectadas de objetos" asociados con la estética de la modernidad (Mangini, 2012, p. 100). Sin ir más lejos, dos de las imágenes emblemáticas del film –la nube atravesando la luna mientras la cuchilla atraviesa el ojo de la protagonista, y la mano cubierta de hormigas– parecen proceder de diferentes fuentes: por un lado, del psicoanálisis, el cual a su vez remite al mundo onírico como material fundacional. la película surge a partir de dos sueños compartidos entre ambos creadores. En el de Buñuel, una nube cortaba la luna y una cuchilla de afeitar hendía un ojo, mientras que en el de Dalí aparecería una mano llena de hormigas (Mateo, 2015). Por otro lado, diferentes escenas del film, de forma individual o conjunta, remiten a la idea del *Eros* y el *Thanatos*, la muerte y el deseo sexual combinados, como conceptos freudianos: la muerte de una mujer atropellada por un automóvil, el asesinato del personaje protagonista a manos de su imagen doble con un revólver o el rostro cadavérico del mismo personaje mientras toca los pechos de la protagonista, son algunos ejemplos. Otra imagen inquietante de película –el personaje protagonista desdoblado en dos identidades, una de las cuales se enfrenta a la otra para asesinarla– alude al concepto freudiano del enfrentamiento entre los dos yos del individuo. Dalí fue el autor intelectual de esta escena, inspirada en su biografía²⁷⁵.

Así mismo, el surrealismo, ligado al psicoanálisis, se encontró también presente en el proceso de elaboración del guión. Buñuel y Dalí recurrieron a la escritura automática de origen surrealista, la cual se inspira a su vez en los mecanismos de creación del inconsciente²⁷⁶. La asociación visual entre diferentes imágenes se explica también mediante la unión entre los mecanismos surrealistas y psicoanalíticos, a través de lo cual la mente puede asociar elementos aparentemente diferentes debido a su semejanza simbólica; de esta manera, surgirían imágenes en el film como la relación del ojo con la luna y de la navaja con la nube, la del erizo de mar y la boca con la axila, o la de la mariposa con la calavera.

Los universos personales generados por Buñuel, Pepín y Dalí durante su época en la RDE, también tuvieron una importante presencia en diferentes imágenes del film, como las ya citadas de la nube atravesando la luna (Fig. 704) y el ojo cortado²⁷⁷, la del burro podrido sobre el piano o la mano mutilada en la calle (Figs. 708-709)²⁷⁸. La imagen de las hormigas en la mano del protagonista (Fig. 713) también

²⁷⁵ Antes de nacer Dalí, sus padres tuvieron otro niño que llamaron también Salvador y que murió prematuramente. Esto llevó a Dalí a considerar a su hermano como una primera imagen de sí mismo: "He nacido doble, con un hermano de más, que he tenido que matar para adquirir mi propio lugar, mi propio derecho a mi propia muerte" (Gubern, 1999, p. 407).

²⁷⁶ Buñuel y Dalí se rigieron por reglas como "no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional. No admitir más que las imágenes que nos impresionaran, sin tratar de averiguar por qué" (Buñuel, 1982, p. 103).

²⁷⁷ Buñuel buscó su origen en un sueño en que intentaban cortar el ojo a su madre y ella se resistía echándose hacia atrás; Bello, durante una noche de verano cuando, contemplando el cielo con otros amigos de la Residencia, vio pasar una nube ante la luna y afirmó: "una navaja está cortando un ojo" (Gubern, 1999, p. 397); Dalí, sentía atracción hacia las nubes y sus formas sugerentes desde su infancia, cuando inventaba imágenes mirando nubes en el Cabo de Creus; junto a Buñuel, admiraba las pintadas por Mantegna, recreadas en *Retrato de Luis Buñuel* (Sánchez Vidal, 2004, p. 275) (Figs. 710-712). Todos ellos atacaron la imagen romántica tradicional del claro de luna mediante violentas imágenes.

²⁷⁸ Las diferentes imágenes cinematográficas referentes a la muerte y a la putrefacción de la carne, se

proviene de los imaginarios de Buñuel y Dalí, en referencia al mundo de los insectos²⁷⁹. Las referencias plásticas a través de obras como *La encajera* de Johannes Vermeer (Fig. 718) –cuya reproducción aparece explícitamente en el libro que lee la protagonista (Fig. 719)– o de *El Ángelus* de Jean-François Millet (Fig. 720) –en la imagen final de ambos protagonistas hundidos en la arena (Fig. 721)– vuelven a remitir a los universos personales de estos tres creadores²⁸⁰.

Los precedentes filmicos también quedan explicados a través de diferentes imágenes: la mano afilando la navaja de afeitarse al comienzo del film, recuerda la de *Geheimnisse einer Seele*, dirigido por Georg Wilhelm Pabst y considerado el primer film sobre psicoanálisis (Figs. 708-709). Otras imágenes, sin embargo, remiten a la película *Le coquille et le clerygman*, precedente surrealista de *Un perro andaluz*: el personaje ataviado como religioso avanzando por la ciudad (Fig. 722-725), el hombre deseante abalanzándose sobre el personaje femenino para descubrir sus partes íntimas (724-727), las escenas de violencia entre personajes con el fin de usurparse sus puestos o roles, el rápido paso de un personaje a través de diferentes escenarios y situaciones o la asociación de elementos aparentemente distintos entre sí. Desde un punto de vista técnico, *Un perro andaluz* también referencia a ambas películas a través del uso de trucajes similares: la progresiva superposición de elementos al fusionar un plano sobre otro, la desaparición instantánea mediante el efecto del *stop motion*, el uso del *slow motion* para ralentizar el movimiento de los personajes o el empleo de la cámara como punto de vista del protagonista.

Finalmente, el empleo de diferentes fragmentos sonoros remite al mundo tradicional y moderno a través de sus músicas representativas. Buñuel combina la estética melodramática clásica de la ópera *Tristán e Isolda* de Wagner con otra de tipo intrascendente como la del tango popular.

Todos estos componentes fabrican una explosiva película, cuyo estreno en el *Cine Studio des Ursulines* de París generó un escándalo público.

inspiran en concepciones que sobre los burros y *lo podrido* tenían Buñuel, Dalí y Bello. Buñuel y Dalí parten de episodios traumáticos de infancia: el primero, que recordaba haber visto el cadáver de un burro devorado por "buitres enormes, que parecían curas", tuvo también en cuenta la leyenda de su Calanda natal, en la que al cojo Miguel Pellicer recuperó milagrosamente una de sus piedras amputadas; Dalí asocia la imagen del burro podrido sobre un piano (Fig. 716) con imágenes de un libro sobre enfermedades venéreas, que su padre dejó sobre el piano del salón de la casa familiar. Ello enlaza la muerte y el sexo con este instrumento musical (Fig. 711) Bello alude al mito aragonés del carnuzo, donde la carne muerta adquiriría vida propia (Figs. 708-709). Cabe, como tercera opción, que el burro podrido represente la imagen del burro Platero creado por Juan Ramón Jiménez, considerado como "putrefacto". En una carta de Dalí a Bello, se refería a Juan Ramón Jiménez como "gran putrefacto peludo", descalificando esta obra. Posteriormente, él y Buñuel enviaron una carta al poeta, definiendo su Platero como "el burro más odioso con el que nos hemos tropezado" (Gubern, 1999, p. 404).

²⁷⁹ Buñuel se interesó por la entomología durante la etapa de la RDE, al leer *La vida de los insectos* de Fabre y realizó microfotografías a saltamontes en el laboratorio de Biología para Ramón y Cajal (Gubern, 1999, p. 397); Daliniana asociaba los insectos con la muerte y lo putrefacto.

²⁸⁰ Dalí conoció la obra de *La encajera* en su infancia, pues su padre tenía una reproducción en su despacho; Bello tenía otra copia en su habitación de la RDE; Buñuel incluyó esta obra en su propio universo cinematográfico a través de los dos amigos (Gubern, 1999, pp. 392-393). Cabe referir otra imagen pictórica citada en la película, Respecto de *El ángelus* de Millet, Dalí lo vio por primera vez de niño, colgado en un pasillo de la escuela de Figueras. Buñuel se contagió del interés por este cuadro a través de Dalí, mostrándolo en *Viridiana* o *Belle de Jour* (Sánchez Vidal, 2004, pp. 419-422).



Figs. 722-729. Fotogramas comparativos: Luis Buñuel, *Un perro andaluz*. 1929 (izquierda). Germaine Dulac, *Le coquille et le clerygman*. 1928 (derecha).

Buñuel, que describió la película como un "desesperado, un apasionado llamamiento al crimen" (Alberti, 2005, p. 302), justificará la serie de temas polémicos tratados, desde los cuales se intentaba atacar el orden establecido en la sociedad tradicional: el asesinato, la violación o la provocación religiosa son algunos de estos asuntos, que construían la "imagen de una juventud confusamente convulsionada", la cual expresó todo el "mal del siglo" mediante su ideología surrealista (Alberti, 2005, p. 303). Su propio título definitivo, *Un perro andaluz*, llegó a ofender incluso a Federico García Lorca al creer que el "perro andaluz" era él (Gubern, 1999, p. 449). Su desconfianza se encontraba justificada por el entrecruce de elementos biográficos constitutivos de la película, entre los que pudo reconocer también los suyos propios. En este material, generador de la "compleja intertextualidad e interdisciplinariedad" de sus fotogramas, ámbitos como el cine, la pintura y la literatura transitan como fragmentos de un universo estético resultado de la experiencias vitales surgidas en la RDE entre Dalí, Buñuel, Bello y Lorca. Cuando el film fue realizado, las relaciones de

Dalí y Buñuel con Lorca se habían enfriado, fruto de los comentarios hirientes que los dos primeros dirigieron hacia algunas de las creaciones literarias del tercero, como el *Romancero gitano* o *Amor de Don Perlimplín y Belisa en su jardín*; estas críticas fueron doblemente dolorosas para Lorca, pues éste siempre había tenido en cuenta el criterio estético de sus amigos, concretamente el de Dalí; el surrealismo del catalán llegó a influir al andaluz no sólo en su lenguaje literario, sino también en la creación de un imaginario cinematográfico propio, dando lugar al guión fílmico *Viaje a la Luna*, entre finales de 1929 y principios de 1930 (Mateo, 2015). Su relación con *Un perro andaluz* queda meridianamente clara por diversos elementos: por un lado, la proximidad de las fechas en que ambas obras fueron concebidas; por otro lado, el propio título lorquiano, que aunque parece más cercano en referencia a la película de Georges Méliès *Le Voyage dans la Lune*, es más lógico asociar con la imagen de la luna-ojo creada por sus amigos; aunque, sin duda, el lenguaje onírico presente en el guión de Lorca representa la mayor razón de esta conexión. *Viaje a la luna* puede considerarse una excerpta de imágenes poéticas constitutivas de un relato donde no importa tanto la historia como la intencionalidad estética de éstas; su carácter fragmentario las hace independientes entre sí aunque queden unificadas por su atmósfera onírica. Cada uno de estos motivos puede asociarse fácilmente con los presentes en *Un perro andaluz*. La recurrencia a escenas de contenido sádico o la violenta asociación simbólica entre diferentes imágenes establecen este nexo entre ambas obras. De ello dan cuenta estos extractos: "un gran plano de un ojo sobre una doble exposición de peces, y se disuelve sobre lo siguiente", "De los gusanos de seda sale una gran cabeza muerta, y de la cabeza un cielo con luna", "La luna se corta y aparece un dibujo de una cabeza que vomita y abre y cierra los ojos...", "La muchacha se defiende del muchacho y éste, con gran furia, le da otro beso profundo y pone los dedos pulgares sobre los ojos, como para hundirlos en ellos" (Sánchez Vidal, 2004, p. 290). A pesar de que el guión *Viaje a la luna* carece del rigor técnico necesario para un trabajo de estas características –debido a que Lorca desconocía el lenguaje cinematográfico–, su escritura incluye algunos elementos que recuerdan a recursos empleados por el séptimo arte, tales como exposiciones o fundidos entre distintas imágenes, *travellings*, variaciones de ritmo y tiempo, sin duda aprendidos por Lorca de forma autodidacta mediante su propia experiencia como espectador (Mateo, 2015).

De hablar de la influencia de Lorca en el cine tal vez lo más acertado sería referirse a la obra fílmica realizada por una de sus amistades: José Val del Omar. Admirador de la estética lorquiana, este creador cinematográfico es considerado como el último de los realizadores de vanguardia de esta etapa de la historia cultural española. Sus obras acabaron por dar forma a una estética que tuvo en su característica fragmentaria una de sus herramientas más visibles, por cuanto sirvió para construir un auténtico universo collagístico auténticamente renovador y único.

Con el nacimiento del cine, el espectador asistía a un espectáculo único nunca antes visto: la posibilidad de acceder a la visión de unas imágenes en movimiento captadas de la realidad. Ello conllevaba la "congelación" del tiempo, pudiéndolo conservar para volver a él reproduciéndolo tantas veces como se quisiese (Tarkovski, 2008, p. 83). Ese pasado que vuelve se convirtió en algo mágico, pero sin duda aquello que lo hacía posible era en realidad un dispositivo que nada tenía que ver con lo sobrenatural, sino más bien con lo científico y lo técnico. La era de la

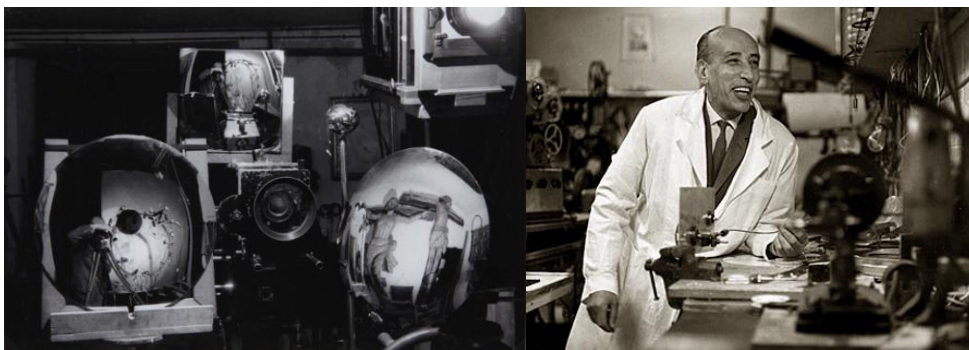
modernidad posibilitó la creación de invenciones como el séptimo arte, a través del cual la realidad en movimiento podía quedar fijada de forma fotográfica. Cada una de esos fragmentos visuales, de esas instantáneas, podían ser proyectadas sucesivamente y generar dicha ilusión de dinamismo. Lo aparentemente ilimitado se volvía de esta forma limitado, acotándose en un rollo de película. No obstante, el ser humano buscaría, a lo largo de la historia, lograr mantener ese aspecto misterioso del cine, intentando hacerlo escapar de sus dos dimensiones para ser capaz de inundar al espectador en su totalidad. Ello condujo a la necesidad de fomentar la inmersión sensorial del espectador como fin estético. La sugestividad sensitiva del séptimo arte fue posible a través de diferentes invenciones técnicas pero, sobre todo, mediante el desarrollo de un lenguaje estético de tipo experimental. En España, el advenimiento de la vanguardia propició estos intentos por medio de la experimentación artística. De la idea de conseguir un cine cuyos elementos constitutivos –como la imagen o el sonido– pudieran trascender la pantalla hasta lograr conectar literalmente con sentidos humanos como la vista, el tacto o el oído, surgió la búsqueda de un cine total. Unificar los diferentes fragmentos visuales y sonoros en torno a una película y lograr, a través de su proyección, su materialización en la realidad por medio de las tres o cuatro dimensiones, daría lugar a la posibilidad de un cine que puede denominarse como "cubista".

Uno de los primeros en interesarse por este reto fue Salvador Dalí. Considerado como un cineasta sin películas, las aportaciones del creador catalán fueron trascendentales en este ámbito, dado su carácter visionario e innovador²⁸¹. La atracción de Dalí por el cine partía de un interés de tipo científico hacia los diferentes fenómenos perceptivos táctiles y visuales, los cuales le llevaron a concebir su propio concepto de "cine táctil". A través de una serie de imágenes, recreó un tipo de sala de cine en la que cada espectador disponía en su butaca de un rodillo sincronizado con la película, de modo que al colocar las manos sobre él le era posible experimentar táctilmente con las imágenes de la pantalla (Lázaro, 2010, p. 53). Además de Dalí, la idea de un "cine táctil" fue estudiada también por el citado Val del Omar. Considerado como uno de los pioneros en invenciones técnicas que posteriormente fueron patentadas por la propia industria cinematográfica, sus descubrimientos provienen de la necesidad de llevar a cabo diferentes experimentaciones visuales de tipo poético a través de sus obras fílmicas. De esta forma, vanguardia y modernidad quedaban unidas por el progreso, tanto a nivel técnico, científico o artístico. Por sus innovadoras aportaciones estéticas en el ámbito del séptimo arte, Val del Omar llegó a ser definido como poeta del cine, de la técnica o de los medios de comunicación; sin duda, la descripción más certera a su inclasificable personalidad creativa la realizó Luis Cernuda al definirle como "extraordinario artista de la cámara" (Gubern, 2004, p. 23).

²⁸¹ Del mismo modo que las aportaciones de Dalí en la poética de vanguardia son palpables en el universo lorquiano, su contribución al cine de Buñuel fue igualmente destacable en ejemplos como *Un perro andaluz* o *La edad de oro*. De esta última, los dibujos y anotaciones del pintor enviadas como sugerencias estéticas al cineasta demuestran su contribución como creador de buena parte de sus escenas vanguardistas. Estos fragmentos dalinianos evocan sus diferentes universos, tanto pictórico –la imagen del hombre con una piedra en la cabeza a imagen de una estatua aparecería ya en su obra *Los placeres iluminados*– como biográfico –la escena en que el protagonista destroza un violín tiene su origen en un episodio de infancia donde Dalí realizó la misma acción– o simbólico –la asociación del sexo con el canibalismo o la similitud de la boca con la vagina– (Gubern, 1999, p. 394).

Ya desde su infancia, Val del Omar se sintió fascinado por el cine y gracias a él potenció su creatividad; así, por ejemplo, realizaría juegos artesanales de simulacro cinematográfico, pintando cristales y proyectando imágenes sobre ellos bajo la cama, utilizando una linterna y una vela y empleando un pañuelo como pantalla (Gubern, 2004, p. 8). Tras su primer contacto con la modernidad europea a través del elemento cinematográfico, Val del Omar entró en contacto con el segundo y más importante, la vanguardia estética, cuando con 16 años se instalase en el barrio latino parisino, a imagen de creadores españoles como Picasso. Allí, asistió a la proyección de películas de la vanguardia estética expresionista, rusa o francesa, interesándose particularmente por aquellas que trataban de reflejar el ambiente exótico español, como *La Fête Espagnole* de Germaine Dulac o *Eldorado* de Marcel L'Herbier.

Fue precisamente esta unión de modernidad con lo tradicional – concretamente con el folclore español– lo que hizo que Val del Omar se planteara la realización de una vanguardia cinematográfica cuya estética remitiese a las raíces españolas más primigenias. Una "cultura de sangre" influída sin duda por la mirada vanguardista de Federico García Lorca (Bonet, 2010, p. 191), pero también por las relecturas efectuadas sobre lo hispano, poniendo especial interés en las características folclóricas de su tierra natal, Andalucía (Gubern, 2004, pp. 9-13). Su estilo, de tipo experimental, se concreta en ámbitos que actualmente se identifican con las tipologías de *cine documental* o *videoarte*. Su necesidad por captar imágenes innovadoras le llevó a investigar la naturaleza técnica del aparato cinematográfico, enlazando poética y técnica a través de diferentes textos de tipo teórico donde quedaron reflejados sus procesos de creación. A estos dos elementos –estética y técnica– hay que añadir por tanto un tercero: divulgación. Val del Omar participó en ella no sólo mediante sus textos sino como pedagogo.



Figs. 730-731. José Val del Omar, Fotografía de rodaje de *Fuego en Castilla*. 1957-1960. Anónimo, José Val del Omar en uno de sus laboratorios. 1960.

Por último, cabe resaltar un cuarto elemento en Val del Omar: la mística, reflejo de sus inquietudes espirituales y factor esencial para comprender su preferencia por los lugares aislados –como el laboratorio en el que finalmente se instaló– a la hora de desarrollar, en una actitud de recogimiento, sus procesos creativos (Figs. 730-731). Por ello, consideraba su oficio como similar al del alquimista, para lo cual acuñó el término de "cinemista" (Gubern, 2004, p. 15). De los experimentos llevados a cabo en aquel "laboratorio alquímico" surgieron los universos personalísimos de Val del Omar, concretados en una breve filmografía resultado de un complejo proceso creativo que le llevaría toda su vida. Con la expresión "Sin fin" hace referencia a cada uno de sus trabajos, los cuales que se extenderían a lo largo de sus

años como creador quedando en algunos casos inconclusos. En este carácter infinito o inacabable tiene un gran peso el montaje, utilizado como herramienta de diálogo entre los diferentes materiales que compondrán dichas películas. El creador español fue registrando y recopilando múltiples grabaciones visuales y sonoras, las cuales ensambló, dándoles una coherencia unitaria de tipo poético. La mesa de operaciones de su laboratorio se convirtió en lugar para la manipulación o disección de estos materiales fragmentarios apropiados del mundo exterior.

Val del Omar consiguió crear su propio universo mediante la interpretación personal que hizo de la realidad, deformándola hasta dotarla de un aspecto nuevo y original. Su abstracción parte del carácter figurativo de las imágenes fílmicas fragmentarias que, arrancadas de la realidad y yuxtapuestas en el montaje, generan un vanguardista diálogo capaz de romper con todo "hilo casual y narrativo" (Bonet, 2010, p. 191) con el fin de generar una evidente discontinuidad (Beard, 2010, p. 57). En este mundo audiovisual de Val del Omar, compuesto de este desorden de fragmentos visuales y por aquel otro desmembramiento de elementos sonoros, cabe añadir el acoplamiento de trozos literarios, como los intertítulos escritos manualmente por él mismo e interpretados por voces narradoras omniscientes de tipo evocador, vehículos a través de los cuales se manifestarían textos de contenido enigmático e incluso inquietante. El propio autor confeccionó algunos de ellos dentro y fuera de la pantalla, dejando numerosos testimonios escritos de su extraordinaria capacidad lírica. Otros fragmentos sonoros insertados como vehículo de expresión estética y poética son, por ejemplo, aquellos de los cuales se oculta su procedencia para generar incertidumbre, bien deformando su sonido original, incluyendo músicas cultas de autores como Falla o populares, procedentes del cante flamenco. El elemento del coloreado también está presente como herramienta de subjetividad. Val del Omar aprendió del cine primitivo su recurso de tinter las imágenes con el fin de inducir sinestésicamente al espectador –los momentos del día o las diferentes atmósferas son representadas a través de distintos colores–. De este modo, se valdría de dicho recurso como vehículo estético y poético, empleándolo a lo largo de sus diferentes creaciones. También se utilizarán otros recursos, como la aceleración, ralentización o detención del ritmo visual y sonoro, o el empleo de lentes deformantes con las que alterar visualmente la apariencia de la realidad. Con todo ello, Val del Omar mezcla tradición y modernidad en sus paisajes sonoros, donde pasado y presente se funden produciendo una sensación de atemporalidad, misterio y mística²⁸². Él mismo lo definió como "un sueño de cinematografía intuitiva insólita por andar sus imágenes flotando sin aparente coherencia" (Beard, 2010, p. 56). El carácter collagístico que Val del Omar otorga a sus proyectos es todavía más patente en sus textos, en un lenguaje propio, sometido a la "lógica del *collage*". Val del Omar inventa neologismos por montaje, descomponiendo el lenguaje común para crear nuevas palabras, Como el "*collage* verbal" al que se refirió Max Ernst. Según sus palabras, el "*collage* icónico" remite a su vez "a un mundo percibido y a una actividad que lo 'destruye' para constituir nuevas formas" (Guigon, 1995, p. 22). Los "recortes obsesivos de ilustraciones, fotos, versos,

²⁸² La atmósfera anacrónica de Val del Omar se encuentra en sus temáticas mezcladas: edificaciones históricas como La Alhambra o la Catedral de Santiago de Compostela, tallas religiosas del Museo de Valladolid o imágenes de Semana Santa; éstas contrastan con otras de tipo contemporáneo, como rostros expresivos de personas humildes, o calles con carteles luminosos de grandes ciudades.

frases", pegados aleatoriamente fabricando "mosaicos", son intentos de testimoniar ese "pálpito", "temblor" o "vibración" (Baena, 2010, p. 231).



Figs. 732-733. José Val del Omar, Collage relativo a *Fuego en Castilla*. Sin fecha. Collage relativo al sonido diafónico y el concepto de acústica táctil. Sin fecha.

Los diferentes fotomontajes y carteles, en los cuales combina fragmentos de imágenes y textos poéticos con el fin de subrayar sus manifiestos teóricos (Figs. 732-733); éstos defienden la estética de lo fragmentario como vehículo con el que conmover al espectador a través de sus diferentes vías de recepción de información. Sus reflexiones transitan del análisis estético al técnico o, lo que es lo mismo, proponen un cine de vanguardia experimental como resultado de diferentes invenciones técnicas. Las patentes que llevó a cabo a lo largo de su trayectoria buscan llevar a la práctica su propósito fundamental como creador, ideado primeramente desde la teoría: lograr la inmersión sensorial del espectador como fin estético. Las invenciones técnicas de Val del Omar consiguen potenciar sus proyectos fílmicos durante el proceso de realización y su posterior exhibición. Así, por ejemplo, su "objetivo de distancia focal variable" –conocido actualmente con el nombre de *zoom* o *transfocador*– fue inventado ante la necesidad expresiva de acercarse a escenarios concretos desde una cierta distancia (Gubern, 2004, p. 13). Por otro lado, la obtención de diferentes planos con continuidad –de encuadres diferentes– le llevaron a afirmar que su objetivo permitía la "fotografía del tiempo" (Gubern, 2004, p. 15). La experimentación con el carácter temporal de las imágenes cinematográficas le hizo a su vez analizar su propia naturaleza, buscando hacerlas matéricas. Con ello, logrará un cubismo acústico y visual, anticipándose al cine en tres dimensiones. De la idea de un cine capaz de superar su bidimensionalidad, superando la limitación plana de propia pantalla, nacen los conceptos de "desbordamiento panorámico de la imagen" y "cine táctil". Val del Omar trata de generar en las salas de proyección cinematográficas una atmósfera capaz de hipnotizar al espectador, sumiéndole en un estado casi de éxtasis. Este tipo de ambientación se consigue a través del lenguaje estético de las películas, así como mediante diferentes inventos concebidos para potenciar la reproducción de las mismas, buscando con ello un "espectáculo total" o una "mística del espectáculo"²⁸³ –una especie de traducción fílmica del concepto teatral wagneriano

²⁸³ Val del Omar describe su proyecto gráficamente: "... imaginaos que entramos y tomamos asiento en un salón que estuviera preparado de la siguiente manera: en lugar del lienzo plano que hoy conocemos, el local acaba en una superficie ligeramente cóncava, que insensiblemente enlaza con los dos lienzos y paredes laterales y con el techo de la sala. Además de los altavoces que existen tras la pantalla nuevos focos de sonido están distribuidos por todo el salón, incluso debajo del suelo [...]. ¡De pronto nos damos

de "obra de arte total"-. Para lograr dicho propósito, Val del Omar trabajaría, además de con el elemento visual, con el sonoro. Así patentó su sistema "Diáfono", con el que intenta generar un sonido envolvente en las propias salas de cine. El conjunto de todos estos elementos –aunados bajo las siglas PLAT, Picto–Luminica–Audio–Táctil– convierten a sus piezas en auténticas instalaciones.

La mayoría de estos elementos vieron la luz en un primer film de vanguardia, *Vibración de Granada*, realizado entre 1934 y 1935 y que sirvió como precedente estético de su monumental *Tríptico elemental de España*²⁸⁴. El término "elemental", refleja una forma de percibir y exponer la realidad a través de un lenguaje lírico y abstracto. El término "vibración" (Fig. 731) tiene un sentido que va más allá de lo poético e, incluso, de lo estético, refiriéndose a la capacidad de este cine para evocar en el espectador un tipo nuevo tipo de sensaciones capaces de conmocionarle interiormente. La realidad presentada por el "cinemista" provoca un temblor que afectará a los sentidos del receptor, conectándolo con lo más profundo de su ser. El escenario escogido por Val del Omar para dar lugar a esta "magia" fue su ciudad natal, cuyo pasado histórico y carácter estético la connotaba de un halo mágico. Ésta, queda descrita de forma poliédrica, tratando sus diversas facetas mediante elementos fragmentarios destinados a definir sus diferentes espacios. La Granada entendida como imagen multifacética queda descrita a través de espacios escogidos como la Alhambra o el Albaicín, pero también mediante detalles marginales de éstos mismos al margen de su imagen oficial. Texto e imagen se dan la mano en una amalgama de fragmentos compuesta de "impresiones o estampas, metáforas" y "motivos estróficos"– los cuales quedan "atomizados" en el "mosaico" creativo valdelomariano (Figs. 734-745). Los intertítulos, escritos a mano por el propio Val del Omar, buscan su espacio de forma estratégica entre diferentes fragmentos visuales con los que dialogan, subrayando su expresividad. Estas originales descripciones poéticas generan en el espectador sugerentes asociaciones aparentemente impensables, originales evocaciones de vanguardia. De esta manera, fragmentos textuales como "fortaleza", "palacio", "paraíso" (Fig. 734), "sal, luna y agua", se entrecruzan con diferentes espacios de la Alhambra (Fig. 735), diseccionados mediante la selección de algunos de sus elementos concretos: ventanas, arcos, trazados, tejados y ornamentos de tipo árabe. En muchos casos, los segmentos escogidos son ajenos a la propia arquitectura: un avión (Fig. 736) o una bandada de pájaros que sobrevuelan la zona, la floresta circundante al complejo, los peces que nadan en los estanques o el mismo agua que brota de las fuentes (Fig. 743), protagonista de la obra por su carácter poético. Del mismo modo, rótulos como "una madrugada", "unas manos solas amortajaban los 19 jazmines de su hija cuajada", "las moscas ya pueden con su pellejo" (Fig. 739), sirven para ilustrar el expresivo rostro de algunos de los habitantes de la zona: una anciana vestida de luto llorando (Fig. 738), u otros personajes, como

cuenta de que la proyección carece de límites, de que no hay marco, de que falta el encuadre! ¡La imagen ha desbordado la pantalla y ocupa toda la superficie de ese fondo! [...]. Es el ambiente que rodea a los personajes el que tiende a difuminarse y a rodearnos también a nosotros" (Gubern, 2004, pp. 40-41).

²⁸⁴ Formada por tres filmes, rinde homenaje a los tres elementos naturales: agua, fuego y barro. El primero, sirve para conectar diferentes escenarios granadinos, desde la antigua fortificación árabe de La Alhambra hasta las fuentes de la ciudad en sus diferentes ambientes; el segundo, actúa como elemento simbólico impactante con el que referirse a lo espiritual o místico, personificado en tallas religiosas de Juan de Juni, Alonso Berruguete o en imágenes de Semana Santa de Valladolid; el tercero, se refiere a dicho elemento como materia de vida y de creación artística, concretamente escultórica.

un visitante vestido elegantemente, la mirada de un gato asustado (Fig. 741), la pose de una mujer dormida (Fig. 742), los gestos de una niña gitana (Fig. 745), el trabajo de unos herreros en la forja, un niño desnudo que observa al cineasta con curiosidad o el paso de unos caballos tirados por un labrador mientras aran la tierra; estas presencias vivas se mezclan con otras inertes conformadoras de la ciudad: rótulos como "la ciudad no podía vivir con este sentimiento y cubrió su río" , "la ciudad del agua se olvidó del agua y se perdió" (Fig. 740), o "pero a los sabios les quedaba un monte de aljibes y arcángeles y lo cuajaron de tapias", prologan diferentes imágenes: algunos utensilios de cocina de una casa aledaña en el Albaicín, el cadáver de un pájaro, las sombras de la vegetación proyectadas sobre los muros, los ornamentos de un tela bordada con motivos florales, las transparencias y sombras en una cortina translúcida, una telaraña con agua de fondo (Fig. 744), un grafitti que reza "viva la anarquía", una placa con refranes populares, unas ventanas en la noche de las que brota fuego o un cielo negro con la luna como protagonista.



Figs. 734-745. José Val del Omar, Mosaico de fotogramas de *Vibración de Granada*. 1935.

A su vez, estos fragmentos visuales son manipulados con intencionalidad expresiva y estética, connotándolos de un valor poético. Val del Omar busca abstraer

las imágenes escogidas hasta volverlas irreconocibles. Para ello, se vale de diferentes recursos: captando algunas formas de sus modelos en detalle, filmándolas con la cámara en movimiento a gran velocidad, acercándose a ellas hasta llegar al desenfoque, buscando perspectivas forzadas, siluetas a contraluz o filmando determinados elementos a través de su reflejo acuático, "estremeciéndoles" al dotarles de un movimiento generado a través de las ondas y los brillos del agua. Como último recurso de montaje, Val del Omar proyecta ligar este conjunto de intertítulos e imágenes a través de diferentes tintados de color verde y de una banda sonora compuesta de fragmentos musicales, sonidos y voces.

Mediante su magisterio de vanguardia, Val del Omar se convertiría en el último de los creadores españoles partícipes de la estética fílmica de la modernidad, cerrando un capítulo cultural que, si bien no muy extenso en ejemplos cinematográficos, refleja a la perfección la sincronía del séptimo arte español con aquel otro hecho en Europa.

14. La modernidad deshumanizada y sus múltiples apariencias en la vanguardia española

La presencia de figuras humanoides en el ámbito cultural español se remonta a sus propias tradiciones ancestrales, de las que el carnaval es su máximo exponente. De esta festividad puede destacarse la figura del "pelele", muñeco concebido con un fin lúdico pero también crítico, cuyo uso queda representado en la obra de Goya titulada precisamente como *El pelele* (Fig. 746). Con ella, el pintor español busca inmortalizar pictóricamente una escena costumbrista de tipo castizo. La imagen muestra a un grupo de mujeres manteando a un muñeco que encarna el rol masculino. Con ello, el carnaval permite invertir la jerarquía social tradicional, permitiendo a la mujer dar muestras de su propia independencia respecto de la autoridad del hombre. Este signo de modernidad que comenzó a calar en la sociedad española del finales del s. XVIII sirvió para que Goya pudiera dar muestras de su carácter liberal y "afrancesado", a la vez que le permitiría recrear imágenes originales de este tipo.

El pelele encontró posteriormente su eco en los "disparates" goyescos, los cuales ahondan en ambientes mágicos, fantásticos o sobrenaturales y sitúan a Goya como uno de los creadores más innovadores y avanzados de su tiempo (Crego, 2007, pp. 7-10). Concretamente habría que aludir al Goya de la última época, cuyo estilo acabó derivando en un tenebrismo representado en sus pinturas negras. Éstas, sacan a la luz un aspecto inquietante del individuo, su yo monstruoso. Dicha mirada deshumanizadora será en realidad la lucha entre el "superyó" y el "ello" freudianos, las dos polaridades que intentan gobernar al individuo internamente, lo "apolíneo" –el orden imperante– y lo dionisiaco –la transgresión– (Cortés, 2003, p. 29). Esa parte "monstruosa" vuelve grotesco al ser humano, pues lo siniestro, lo inquietante, surge de lo familiar, lo cotidiano o lo bello. El doble instintivo del individuo racional lo suplanta hasta volverlo irreconocible. El "pelele" y el ser grotesco goyescos poseen la cualidad de lo que resulta familiar –su aspecto humano– bajo el cual se esconde una realidad bien diferente y extraña –lo inanimado, lo terrorífico–. Estas presencias inquietantes surgirán del propio ser humano, de los "fantasmas de su mente" (Cortés, 2003, p. 26).

Como reza el título del famoso grabado de Goya, "el sueño de la razón produce monstruos". En *Saturno devorando a su hijo* (Fig. 747), Goya muestra al personaje mitológico sosteniendo uno de los cuerpos mutilados de sus vástagos, el cual ha acabado convertido en un objeto inerte y desmembrado, como si se tratase de un muñeco. Tras esta primera aproximación por parte del arte dieciochesco a las presencias inquietantes, a los "dobles" del ser humano, llegaría una segunda época en la que estos elementos vuelven a alcanzar cierto prestigio en la sociedad española. El s. XIX y su percepción del mundo, dominada entonces por el espíritu romántico imperante, cambió la concepción hacia elementos como las figuras de cera, los maniquíes o los autómatas. Éstos, fueron utilizados con un fin mágico, jugando con su realismo a engañar al ojo humano debido a su parecido con las formas humanas.

Posteriormente, ya en pleno s. XX y con el advenimiento del nuevo lenguaje de la modernidad claramente asimilado en España, la interpretación de estos objetos cambiaría buscándose un sentido estético acorde con la vanguardia europea. De ello fueron testigos y partícipes los propios integrantes del panorama cultural español. Las múltiples muestras que la sociedad dio de su deshumanización provocará, por parte del arte peninsular, dos respuestas: una, relativa al rechazo a la representación realista; otra, el retorno a lo figurativo y la búsqueda de lo humano en los objetos inertes. El carácter romántico otorgado a la muñeca en el s. XIX sirvió para su "humanización" por parte de la vanguardia española, contrastando tradición con modernidad.

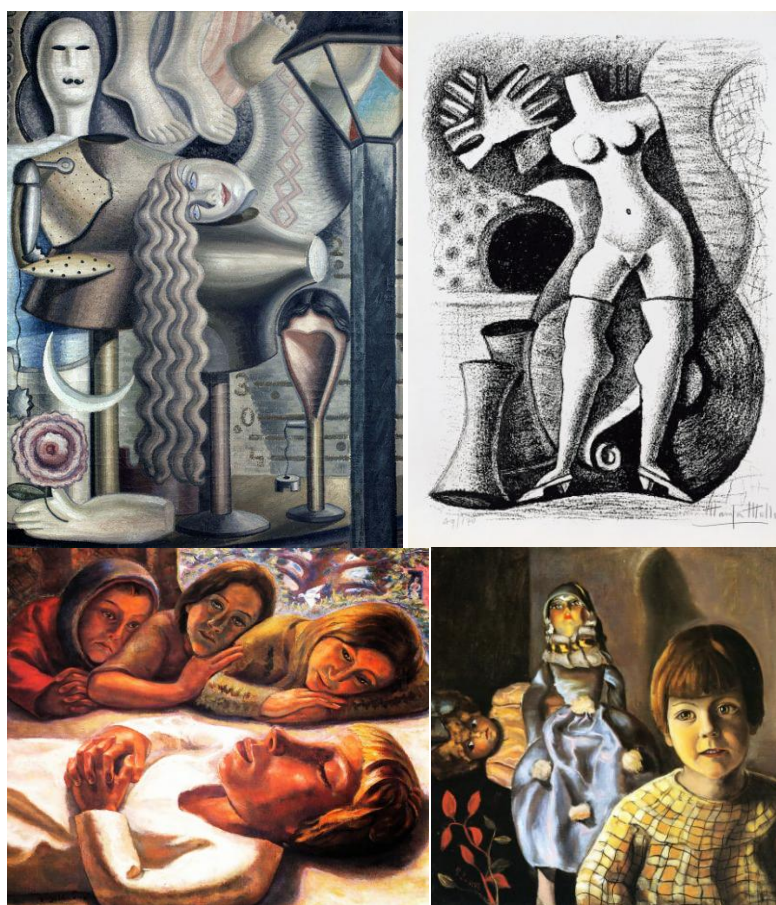


Figs. 746-748. Francisco de Goya, *El pelele*. 1791-1792. *Saturno devorando a su hijo*. 1819-1823. Ernesto Giménez Caballero, *Fotograma de Esencia de Verbena*. 1930.

Por su parte, el maniquí, integrado en el ámbito cotidiano por la vanguardia italiana postbélica, fue asimilado en España junto a otros elementos del Retorno al Orden –como el regreso a la naturaleza y al arte clásico–, otorgándole una extraña humanidad. De la unión entre los diferentes conceptos que el muñeco tuvo en España a través de los siglos XVIII, XIX y XX, cabe destacar una icónica imagen del film *Esencia de verbena*, en la que Ramón Gómez de la Serna –del que más adelante hablaremos– aparece en una barraca de feria mimetizándose con los autómatas que en ella se exhiben como parte del juego del tiro al blanco (Fig. 748). Ramón consigue engañar al público, pues estos le lanzan pelotas creyendo que es otro de los muñecos, hasta que desvela el misterio mostrándose como humano y sorprendiendo a su audiencia. Este tipo de barracas, herederas de la tradición romántica decimonónica,

tiene lugar durante la celebración de San Antonio, festejo que se referencia en el film mediante el lienzo de Goya *La pradera de San Isidro*.

Por su parte, el surrealismo y el *ready-made* serían elementos de la vanguardia con los que el arte español generó atmósferas en las que el maniquí y su manipulación tuvieron un papel fundamental. Finalmente, la marioneta como sustituto del propio humano o símbolo de su carácter deshumanizado en el arte de vanguardia, tuvo una clara presencia en las obras escénicas españolas. La figura humanizada y su percepción en el contexto del nuevo arte provocó a su vez rechazo y nostalgia romántica. En *La deshumanización del arte*, José Ortega y Gasset se refiere a las figuras de cera despreciativamente, afirmando que el creador moderno, en su interés por deshumanizar la realidad, siente rechazo hacia ellas como representativas de lo humano (Ortega, 2005, p. 70).



Figs. 749-752. Maruja Mallo, *Estampa (Escaparate)*. 1927. *Maniquí*. 1962. Ángeles Santos, *Niña muerta*. 1930. *Nita (Anita y las muñecas)*. 1929.

Por su parte, Maruja Mallo, en su serie *Estampas* (Fig. 743), se vale de estas figuras humanoides representativas de la sociedad del s. XX como símbolo inequívoco de la decadencia del romanticismo europeo. La creadora refleja con ellas la decadencia de la clase alta y del antiguo régimen mediante el estilo onírico, fragmentado y simultaneado" (Mangini, 2012, p. 100). Estas presencias "anacrónicas" representan a "caballeros y damas en crisis, desteñidos por una atmósfera de naftalina y recetas medicinales" que, sitiados en "interiores lúgubres" o escaparates públicos como maniquíes (Fig. 749), lucen "cuerpos incompletos, sostendidos por armaduras de ortopedia, vestidos siempre de etiqueta, auxiliados por pelucas postizas y dientes

artificiales" (Mallo, 1939, p. 40). También Ángeles Santos incluyó en sus obras de vanguardia estas presencias humanoides dándoles idéntico contenido siniestro. La relación que Santos mantuvo con las figuras humanas inanimadas puede incluso relacionarse con las tallas religiosas, pues durante su adolescencia en Valladolid sintió atracción por las obras sacras expuestas en el Museo Nacional de Escultura, cuya anatomía emula en su pintura, dotándoles de un aspecto amenazador (Casamartina, 2003, pp. 20-26). Su admiración por José Gutiérrez Solana fue también una de sus influencias más claras, pues el pintor español también supo reflejar el aspecto tenebroso de las figuras hieráticas religiosas españolas en sus imágenes de la "España Negra". En *Niña muerta*, Santos presenta la figura protagonista hierática, colosal y de rasgos duros y escultóricos, como si fuese una estatua (Fig. 751). Tras ella, tres personajes parecen apiadarse de su destino trágico, a la vez que parecen ensimismadas o reflexivas, como en la obra *Meditación*. La atmósfera lumínica ayuda a generar un ambiente teatral o cinematográfico, inquietante. En *Nita (Anita y las muñecas)*, Santos presenta a una niña rodeada de muñecas en una actitud que puede definirse paradójicamente a través de dos contrarios: felicidad o temor (Fig. 752). El ambiente tenebroso de clarooscuros subraya más bien el segundo sentimiento, cercano a una atmósfera cinematográfica desasosegante similar a la de *Niña muerta*.



Figs. 753-754. José Gutiérrez Solana, *Las vitrinas*. 1910. *Autorretrato con muñeca*. 1943.

La confusión entre lo inerte y lo animado conduciría a su vez, en el arte español, a una fusión entre tradición y modernidad. El propio Solana muestra su predilección por la presencia de muñecas o maniquíes en sus obras. Estos seres antropomorfos figuran en su universo pictórico como elementos fundamentales y originales, bien insertados dentro de su contexto exhibitivo –como los maniquíes expuestos en un museo, representados en su obra *Vitrinas* (Fig. 753)– o descontextualizados al insertarse en universos más propios de la vanguardia –como la muñeca que le acompañaría en su *Autorretrato* (Fig. 754) –. Del contraste entre tradición y modernidad a través del maniquí sirve de ejemplo *El visitante y las vitrinas* (1910), donde dentro de un espacio expositivo –probablemente, el espacio dedicado a vestidos y trajes del s. XVIII y principios del s. XIX en el Museo Arqueológico de Madrid– se incluye la figura de un espectador. Éste, con su naturaleza humana y su indumentaria contemporánea, contrasta con los maniquíes expuestos que observa

(Mena, 2004, p. 112). Éstos, remiten a los personajes de los cuadros de Goya, de entre los cuales cabe resaltar el citado *pelele* como precedente de la modernidad en el empleo de muñecos para la creación de atmósferas pictóricas de corte humorístico (Crego, 2007, pp. 7-11).

Ramón Gómez de la Serna, amigo de Solana, dota a estos objetos de un sentido humorístico. El creador, reivindica estas figuras con apariencia humana en una modernidad que, al parecer, las denostaba. Durante un viaje realizado en Florencia en 1915, Ramón se refería a una "Europa de los maniqués", cuando Giorgio de Chirico se encontraba experimentando en sus obras con estos objetos humanoides (Bonet, 2014, p. 128). Inspirado por esta vanguardia italiana, Ramón se valdrá de la comicidad como elemento representativo del nuevo arte para recuperar el factor romántico de los maniqués y las figuras de cera; su retroceso a la época decimonónica le sirve para referirse al concepto "puro" del amor, el cual puede surgir en la contemplación de este tipo de figuras femeninas artificiosas; su cualidad estática permite al observador "admirarlas" con detenimiento, lo que le resulta imposible hacer con las mujeres del s. XX, siempre en movimiento por las prisas de la era moderna (Gómez de la Serna, 1948, pp. 337-338). Ramón poseía dos muñecas en su "torreón", convertidas en sus acompañantes durante sus jornadas de trabajo. Con una de ellas, quedó retratado en una famosa fotografía realizada por Alfonso, donde adopta el papel de periodista, mientras que la muñeca representa su original personaje entrevistado (Fig. 755). Ramón, representa no sólo una filosofía contraria a la Ortega, sino a la de creadores como Kokoschka, cuya actitud hacia las muñecas provenía de un trastorno personal que la propia modernidad le generó a través de su espíritu deshumanizante (Fig. 756).



Figs. 755-756. Alfonso Sánchez, *Retrato de Ramón Gómez de la Serna*. 1930. Oskar Kokoschka, *Autorretrato con muñeca*. 1920.

Otro de los creadores españoles de vanguardia interesado por el elemento del maniquí fue Gregorio Prieto. Su formación en Francia e Italia durante la segunda década del s. XX le llevó a empaparse de la vanguardia europea surgida tras la I Guerra Mundial; el retorno al clasicismo, queda presente en el interés del español por la Naturaleza, las ruinas arquitectónicas, a las cuales se une un tercer elemento a modo de contraste: el maniquí como desapego hacia lo humano. Prieto introduce este objeto en varias de sus composiciones pictóricas, dándole apariencia viva al confundirlo en ambientes, elementos y situaciones cotidianas. Una de las imágenes

más llamativas será la del fotomontaje *Hombre abrazado a un maniquí*, en la que Prieto posa ante la cámara abrazado a un maniquí, fundiéndose con él (Fig. 757).

Así mismo, pone en consonancia al maniquí como fragmento del mundo moderno con otro fragmento representativo del mundo clásico y tradicional: la estatua. De ello dan cuenta títulos como *Maniquí del pájaro* (Fig. 758) –donde la figura de un maniquí parece recoger y observar a un ave–, *Los maniquíes* (Fig. 759)–cuya atmósfera teatral rodea a una pareja de maniquíes en actitud íntima– o *Luna de miel en Taormina* (Fig. 760) –que muestra a dos maniquíes aparentando una pareja de recién casados–. Estas obras fueron realizadas por Prieto en Roma durante su pensionado como estudiante, donde se empapó de referentes de la vanguardia plástica italiana como Giorgio de Chirico o Carlo Carrá, quienes se encontraban experimentando con el maniquí como elemento pictórico (Bonet, 2014, p. 128).



Figs. 757-760. Gregorio Prieto y Eduardo Chicharro, *Hombre abrazado a un maniquí*. 1928-1932. Gregorio Prieto, *Maniquí del pájaro*. 1927. *Los maniquíes*. 1930-1932. *Luna de miel en Taormina*. 1931-1932.

Salvador Dalí, sin embargo, emplea los maniquíes con un fin escultórico. Apropiándose de este tipo de figuras, las descontextualiza y dota de nuevos significados que las convierten en auténticas obras de arte de vanguardia. A la manera de las muñecas articuladas de Bellmer o de los *ready-made* de Duchamp, el Dalí surrealista completa estas figuras añadiéndoles nuevos fragmentos tomados de la realidad cotidiana e "instalándolas" en entornos exhibitivos, generando un nuevo concepto de "exposición-entorno". Así, por ejemplo, en su obra *Taxi lluvioso* (Figs. 761-762) introduce dentro de un automóvil a dos maniquíes emulando a un chófer y una mujer, cuya extraña presencia busca inquietar a todo espectador que acceda a la sala (Guigon, 2004, p. 296).

De su compañero de residencia, Luis Buñuel, cabe destacar su interés por los maniquíes como emulación humana y su interpretación como "objeto de deseo" surrealista (Fig. 763). El protagonista de su película *Ensayo de un crimen*, intenta "poseer" a la mujer de la que está enamorado ideando una réplica de ella en muñeca, para después desmontarla y destruirla. Mientras la conduce al muñeco a su cremación, uno de sus fragmentos perteneciente a su pierna se deencaja y queda suelta. La idea de desmembramiento continúa cuando, para poder introducirla en el horno, desmiembra a la figura en cada una de sus piezas articuladas. La idea del miembro anatómico como elemento artificial también se hará presente en *Tristana*, cuando la protagonista sustituye una de sus piernas por otra de tipo ortopédico. Este elemento puede fácilmente asociarse con diferentes elementos constitutivos del imaginario buñueliano, como la leyenda aragonesa del carnuzo –o trozo de carne muerta y viva a la vez–, o la del Milagro de Calanda, presente en el imaginario aragonés, donde a Miguel Pellicer le es restituída milagrosamente su pierna perdida años atrás, gracias a la intervención de la virgen (Sánchez Vidal, 2004, pp. 36-38).



Figs. 761-765. Salvador Dalí, *Taxi Iluvioso*. 1938. Denise Bellon, *Salvador Dalí y su maniquí en la Exposition Internationale du Surréalisme, París*. 1938. Anónimo, Luis Buñuel durante el rodaje de *Ensayo de un crimen*. 1955. Anónimo, Estreno de *La zapatera prodigiosa*. 1931. Anónimo, Estreno de *El maleficio de la mariposa*. 1920.

Por último, el ámbito de las marionetas encontró en España una larga tradición, la cual se vio enriquecida con su integración en el mundo de la vanguardia. El caso más representativo es la obra escénica de Manuel de Falla *El retablo de Maese Pedro* (1923), que combina actores reales con otros de tipo marionetístico, creados a escala real con el fin de generar un tipo de confusión y extrañamiento en el espectador. Esta fórmula se encuentra igualmente en otra obra escénica del mismo año, *Fantochines*, de Tomás Borrás y Conrado del Campo. Por su parte, Lorca busca a través de sus piezas teatrales "marionetizar" al propio actor, dotándole de una

apariencia grotesca similar a la de las marionetas, guiñoles e incluso autómatas, en obras como *La zapatera prodigiosa* (1930) (Fig. 764), *El maleficio de la mariposa* (1919) (Fig. 765), *Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (1930) o *Amor de don Perlimplín y Belisa en su jardín* (1933).

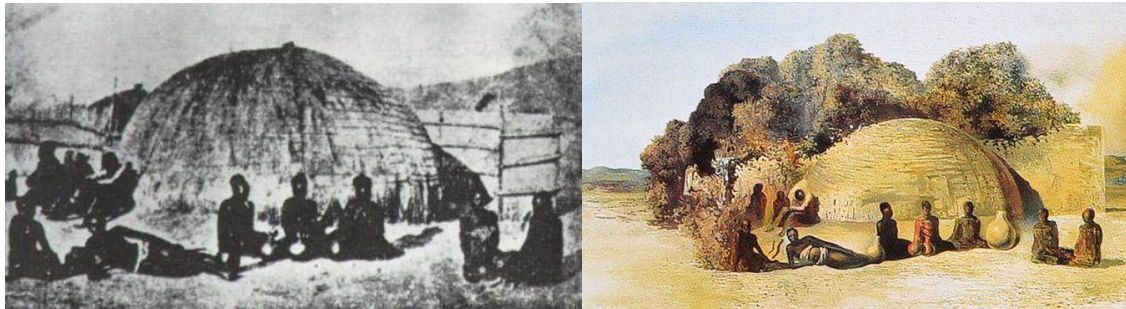
Todo estos ejemplos muestran la influencia que en España tuvieron fragmentos de la modernidad "deshumanizadora" como la máquina, el autómatas, el maniquí, la marioneta, elementos así mismo configuradores de la vanguardia europea.

15. La vanguardia española y sus herramientas de ensamblaje gráfico

Si bien la introducción del revolucionario concepto del *collage* en el nuevo arte tuvo lugar en Francia, el origen español de su impulsor, Picasso, facilitó la difusión de buena parte de sus innovadoras propuestas en su país. Éstas, no sólo remitían a la introducción del factor collagístico, sino también a la de determinados materiales novedosos en el ámbito pictórico. Cada uno de ellos podía considerarse como una especie de *objet trouvé*, elementos sin valor artístico extraídos de la cotidianidad y, por tanto, referentes del mundo de la modernidad; el creador, aunque acabara incluyéndolos en su obra, no se preocuparía en disimular su procedencia, sino más bien todo lo contrario, hará evidente su carácter ordinario. Cada uno de estos fragmentos apropiados pueden considerarse como "préstamos" de la realidad, con los que completar o enriquecer los trabajos realizados con materiales artísticos tradicionales. Los creadores españoles de vanguardia pronto comenzaron a familiarizarse con estos nuevos materiales, asimilándolos como elementos de su producción hasta convertirlos en recursos habituales. De esta forma, la técnica del *collage* fue utilizada en España como procedimiento de apropiación de las diferentes referencias del mundo de la modernidad, con el fin de ensamblarlas e integrarlas dentro de los universos estéticos propios de los creadores de vanguardia. De establecer una lista de los productos más empleados, cabe referir el uso de la correspondencia –concretamente de las postales–, los anuncios publicitarios aparecidos en los diferentes medios de comunicación o las imágenes fotográficas presentes en cada uno de los formatos citados.

La fotografía tiene un papel determinante en la producción picassiana, siendo explotada por el creador español en sus diferentes facetas: a la vez que Picasso demuestra sus dotes como fotógrafo experimental –tomando originales imágenes en las que haría uso de diferentes trucajes técnicos–, también utiliza la fotografía como forma de testimoniar el proceso de creación de sus obras e, incluso intervendrá pictóricamente algunas de estas instantáneas. A su vez, su faceta como coleccionista de fotografías preexistentes ayuda a arrojar luz acerca de las diferentes referencias visuales de las que se sirvió para la creación de algunas de sus obras maestras, como *Las señoritas de Aviñón*. En la elaboración de este óleo, Picasso partiría de algunas fotografías de carácter etnográfico, las cuales muestran a integrantes de tribus indígenas africanas cuya composición grupal remite inevitablemente al conjunto de mujeres cubistas pintadas por Picasso. Este tipo de imágenes formaron parte de la iconografía postal de la modernidad, a través de la cual sus habitantes se comunicaron, dando a conocer los lugares que visitaron, así como

sus intereses o preferencias estéticas, como en el caso de Picasso. El creador malagueño se sirvió de este formato para comunicarse con algunos de sus compatriotas como Dalí, al cual envió una imagen de contenido similar a las que le inspiraron en la creación de la obra citada, inauguradora del cubismo. La tarjeta postal en cuestión, muestra a unos africanos sentados en torno a una choza de paja, demostrando la preferencia de quien la enviaba hacia las culturas primitivas (Fig. 766). El receptor, haciendo uso de su análisis subjetivo como creador, leyó sin embargo un mensaje bien distinto en dicha imagen al girarla hacia la izquierda. Para Dalí, los elementos de aquella escena construirían, mediante la aplicación de su "Método paranoico-crítico", una nueva imagen de tipo antropomórfico: una cabeza cubista, como aquellas ideadas por Picasso (Raquejo, 2004, pp. 103-10). Esta visión fue materializada finalmente en su obra *Rostro paranoico* (Fig. 767), donde la doble imagen queda configurada más nítidamente. Si bien Picasso, mediante la tarjeta postal, se comunicó con Dalí mostrándole implícitamente una de las referencias de su cubismo, el propio Dalí –en dicha época influido por Picasso y su estética– respondió a este mensaje a través de su propio método surrealista para extraer, de aquella imagen primitiva, un rostro picassiano con que cerrar aquel círculo comunicativo.



Figs. 766-767. Anónimo, Postal enviada por Picasso a Dalí. 1931. Salvador Dalí, *Rostro paranoico*. 1935.

Por su parte, Dalí también convirtió la tarjeta postal o la carta tradicional en formatos recurrentes para la comunicación con el resto de creadores de su generación. Si bien es conocida su correspondencia con Buñuel o Pepín Bello, tal vez fue la mantenida con Lorca la más significativa y extensa. La intensa relación mantenida entre ambos creadores a lo largo de los años queda patente en el contenido de dichas cartas, donde quedan fusionados el lenguaje íntimo con el estético, pudiendo considerarse la misma cosa. Las imágenes generadas en los universos epistolares de Dalí y Lorca son reflejo de cómo sus diferentes estilos artísticos podían llegar a converger en una serie de imágenes comunes generadas como resultado de la complicidad entre ambos creadores, lo cual derivaría en una clara retroalimentación. A su vez, estas imágenes dialogan con la modernidad no sólo en contenido sino en apariencia. Los personajes contruidos con elementos surgidos de teorías lorquianas y dalinianas como "lo putrefacto", la "estética fisiológica" o "San Sebastián", se mezclan con otros fragmentos del nuevo mundo, como las imágenes de los destinos retratados en las tarjetas, las propias fotografías realizadas por estos creadores –principalmente autorretratos– o las extraídas de formatos como el periódico, el grabado, la revista o el anuncio publicitario, recortadas y ensambladas junto a las otras. La herramienta con la que dichos fragmentos quedan integrados es fundamentalmente la del propio *collage*, que incluye el recorte y pegado de elementos

apropiados de la modernidad y su ensamblaje posterior y manipulado a través de recursos como el retoque pictórico o el texto poético.

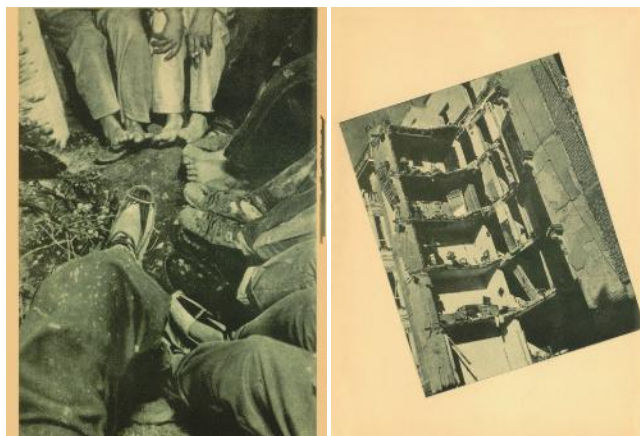


Figs. 768-771. Salvador Dalí, Carta a Federico García Lorca (Figueras, del 18 al 20 de Enero de 1927). Federico García Lorca, Fotografía manipulada dedicada a Salvador Dalí (Barcelona, de Mayo a Junio de 1927). Salvador Dalí, Carta a Federico García Lorca (Figueras, principios de Marzo de 1927). Salvador Dalí, Fotografía manipulada dedicada a Federico García Lorca (Cadaqués, Día de Reyes de 1926).

Del resultado de esta fórmula surgirían diferentes imágenes: la del propio Dalí autorretratado en Cadaqués, a cuyo rostro fotográfico pintó sombrero, pipa y lazo, caracterizándose como un putrefacto (Fig. 771); la de Lorca, autorretratado fotográficamente en Barcelona y retocado pictóricamente a posteriori con elementos como referentes a San Sebastián como la aureola, las flechas clavadas o el pedestal; Lorca añadiría además otros, como un bocado con el que comunicarse con Dalí, o aquellos referentes a las estéticas fisiológica y surrealista (Fig. 769); la de diferentes *collages*, contruidos a través de imágenes extraídas de la publicidad –como la del hombre que anuncia parches porosos *Sor Virginia*, posteriormente convertido por Dalí en "un nuevo tipo de San Sebastián" (Fig. 768) (Lahuerta, 2010, p. 245), o el texto recortado de otro anuncio y que anuncia: "La tisis puede ser curada"–, de la propia tradición popular –como el antiguo grabado perteneciente a un "aleluya"– o de poemas de tipo decimonónico, acompañados por imágenes kitsch de mujeres fantásticas, a medio camino entre hadas aladas y sirenas (Fig. 770).

El carácter fragmentario de la fotografía como referencia sugerente para la creación también tuvo un fuerte impacto en la creación poética más madura de Lorca, como ha queda demostrado con anterioridad en su análisis de *Poeta en Nueva York*. En la interpretación visual de las imágenes fotográficas tomadas de la modernidad

neoyorkina se observa un fuerte peso del surrealismo pictórico de Dalí. Sus consejos en materia poética sirvieron a Lorca como fuente de inspiración de los diferentes textos del poemario desde la óptica del nuevo arte. Aquellas imágenes o fragmentos de la modernidad serían reflejo de la "modernidad lírica" del s. XX, que llenó de "cosas" tanto la vida como la literatura. Ramón Gómez de la Serna califica a esas cosas, esos objetos, como intermediarios para la salvación humana (Gómez de la Serna, R., 1934, pp. 190-208). En este sentido, cabe destacar a otro creador español imprescindible, Miguel Hernández, el cual mostró "la fuerza imaginística de la materialidad elemental que impregna el mundo caótico, fragmentario y angustiado" con su poesía más vanguardista. Como en la poética lorquiana, será el surrealismo el que propondrá una nueva "estética de la presencia", la cual visibilizará la voluntad de la imagen de emular la cosa en sí, corporeizándose o materializándose como objeto para rebelarse contra el orden de lo real, mostrando su falsedad y descubriendo la evidencia del mundo (Puelles, 2002).



Figs. 772-773. Miguel Hernández, *Dos páginas de Viento del pueblo*. 1937.

En este sentido, el espíritu rebelde del surrealismo puede equipararse con el estilo literario de Hernández, empleado como arma combativa dentro de su sentido social durante la etapa de la guerra civil española en que fue concebido. Ética y estética, literatura e ideología quedan aunados en sus últimos poemas que buscan no sólo transformar la lírica sino el mundo en sí. Concretamente, los fragmentos poéticos recopilados en *Viento del pueblo* guardan una clara similitud con los lorquianos de *Poeta en Nueva York*, pues su surrealismo iría acompañado de fragmentos visuales o fotográficos. Las 18 láminas escogidas por Hernández en total muestran unas imágenes fotográficas en perfecta sintonía con las literarias, bien a través del asunto escogido –estableciendo paralelismos simbólicos, como en el caso de las imágenes de unos pies de labradores ilustrando el poema *Campesino de España* (Fig. 772), o de un edificio bombardeado acompañando al poema *Recoged esta voz*– (Fig. 773), de su disposición, tamaño o formato, llegando incluso a la intervención plástica: algunas instantáneas aparacen recortadas siguiendo pautas específicas, –la silueta de un personaje–, se tuercen hasta dotarlas de apariencia de cuerpo geométrico –como el rombo, para subrayar el efecto dramático del poema– o son manipuladas a través del fotomontaje con el fin de construir composiciones con sus fragmentos. El diseño tipográfico también acompaña al elemento visual a través de su carga estética, variando espaciados, márgenes y tamaño tipográficos (Alarcón, 2015, pp. 175-185).

Todo ello genera una "estética de lo popular", que afirma la continuidad de arte y vida (Bourdieu, 1988, p. 30).

Previamente a los experimentos estéticos de Dalí, Lorca o Hernández, la creación de vanguardia española experimentó con esta idea de *collage* o poema visual como diálogo entre imagen y texto de la mano del ultraísmo. Sus integrantes comenzaron a introducir el lenguaje apollinaresco del caligrama por mediación de Vicente Huidobro o de Paul Morand, los cuales lo trajeron a España tras su aprendizaje en Francia. Del propio Morand, Rafael Cansinos Assens llegó a traducir y a publicar alguno de sus caligramas, como *attaché d'ambassade*, aparecido en la revista ultraísta *Grecia* en 1919 y cuya estética se encontraba construida en su práctica totalidad por anuncios publicitarios. Sus frases, a modo de letreros, expresan conceptos como "Jabón olvido", "Viaje laxante" o "Matrimonio dosis fija", aunando elementos líricos con términos comerciales, generando un tipo de poética nunca antes vista. Precisamente debido a su innovadora y original apariencia, este tipo de *collages* podían llegar a confundirse con otros llamativos anuncios gráficos publicados en este tipo de revistas (Fig. 774). El propio Morand incluye en este caligrama la frase *En la puerta del Sol* (Fig. 775), lo que remite a su estancia en Madrid y fija el ámbito de los anuncios publicitarios en el propio paisaje cosmopolita de la ciudad de aquella época, cuyos edificios se encontraban plagados de rótulos publicitarios (Bonet, 2009, pp. 21-22). El propio formato del periódico o de la revista de la España de principios de s. XX, tanto en su estilo convencional –presente en los diarios habituales– como en aquel otro innovador –los de las revistas ultraístas, por ejemplo–, sirvió como contenedor de un tipo de imágenes que, poseyendo una estética sin pretensiones artísticas –como la de los anuncios publicitarios– o, por el contrario, caracterizándose por un lenguaje pretendidamente de vanguardia– como los citados *calligrammes*–, referenciarían una modernidad que indudablemente influyó en los creadores españoles de la época.



Figs. 774-775. Anónimo, Anuncio publicado en la revista ultraísta *Grecia*. 15 de Marzo de 1919. Paul Morand, *En la puerta del sol*. Revista ultraísta *Grecia*. 10 de Junio de 1919.

Igual que los anuncios publicitarios, los carteles también valieron como formato de experimentación para la vanguardia artística española. Ernesto Giménez Caballero supo ver en la estética de la cartelería una forma de llamar la atención del espectador, con el fin de difundir la labor de los creadores españoles más destacados. La labor de Giménez Caballero como crítico en el diario *El Sol* le llevó precisamente a publicitar a través del lenguaje cartelístico a aquellas figuras literarias que él consideraba más sobresalientes; a través de su plástica llamativa, subraya la

importancia de los creadores publicitados, como si se tratasen de "mercancías". Los *Carteles* de Ernesto Giménez Caballero –realizados entre 1925 y 1927 y firmados bajo el seudónimo de "Gecé"– resultan una mezcla de los citados *calligrammes* con las *Parole en liberté* futuristas, a caballo entre lo pictórico y lo literario. Una suerte de *collages* donde convergen fragmentariamente, mediante el recurso de la síntesis gráfica, diferentes elementos esenciales con que definir y anunciar un asunto escogido (Giménez, 1979, p. 58): un autor concreto, el desarrollo de su obra o, de forma más compleja, el universo creativo de la propia vanguardia española.



Figs. 776-778. Ernesto Giménez Caballero, *El poeta Lorca*. 1927. *Forma terráquea de Ramón*. 1927. *Universo de la literatura española contemporánea*. 1927.

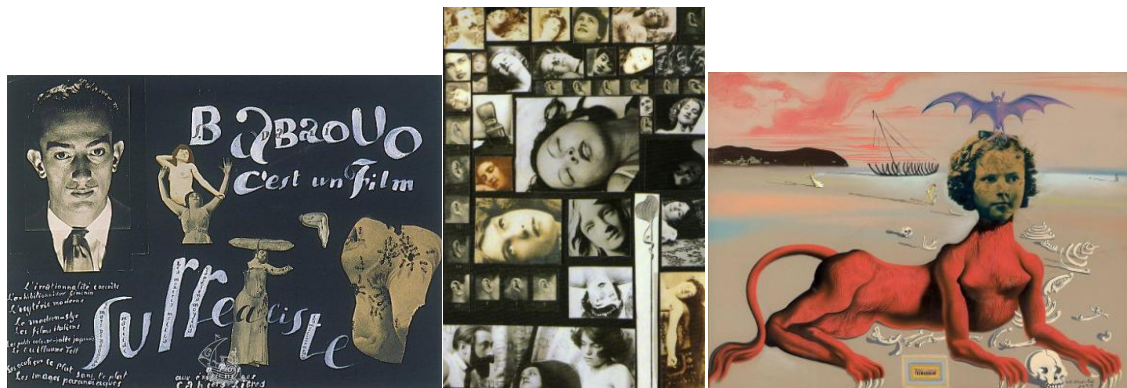
Precisamente fueron las condiciones que reuniría el cartel como soporte de creación las que sugirieron a Caballero el tipo de herramientas de expresión vanguardistas citadas. Conseguir volver asequibles determinados "productos" al difundirlos masivamente, "comercializándolos". Como diría Baudelaire, el arte debe de prostituirse, adoptar la apariencia de mercancía, para ser comprado en la era de la modernidad. Su aspecto debe de rodearse de un "aura" capaz de deslumbrar al público, al cliente consumidor de cultura²⁸⁵. Así, por ejemplo, en el cartel concreto *El poeta Lorca*, puede observarse la capacidad de síntesis de Giménez Caballero para resumir el universo lorquiano a través de un recorte de "aleluyas", un abanico y una peineta compuesta e múltiples imágenes coloridas, la silueta de un guardia civil o un manuscrito poético del autor (Fig. 776); en la *Forma terráquea de Ramón*, Gecé representa a Gómez de la Serna convertido en planeta, como si se tratase de la propia Tierra, debido a su inmensidad como autor y a la posible influencia que tuvo sobre otros creadores que orbitaban en torno a él (Fig. 777). Este cartel concreto se encuentra de alguna forma relacionado con otro, quizá uno de los más sugerentes, titulado *Universo de la literatura española contemporánea*, precisamente por esa capacidad de condensar en una sola imagen todo el complejo mapa cultural del momento (Fig. 778). Giménez Caballero lo presenta al público convirtiéndolo literalmente en todo un cosmos, donde los creadores españoles más reseñables

²⁸⁵ Giménez Caballero define su labor de la siguiente manera: "El cartelista es irresponsable. El cartelista no tiene más misión que poner su color, su gracia, su ingenio en envolver los productos a veces más groseros, antipoéticos y brutales de la vida, recubriéndolos de un aura luminosa de ilusión, de fosforescencia, de seducción embriagadora. Y utilizar —ya sin la hipocresía antigua— despreocupada, jocosamente, el cubo del agua y del jabón".

partícipes del mundo literario, así como el modo en que se relacionarían entre sí, queda ilustrado a través del vocabulario astronómico: por un lado, la parte cultural más conservadora queda definida en el área derecha con partes como la denominada "Nebulosa de la academia", dentro de la cual quedan dibujados a modo de sopa de letras nombres como los de Eugenio d'Ors, Jacinto Benavente, Azorín o Antonio Machado; también se encuentra el "Sistema por A.B.C", referenciando al periódico y conformando con sus integrantes toda una constelación donde caben nombres anteriormente citados u otros nuevos; por otro lado, la zona de la izquierda, de tipo progresista, se encuentra ilustrada con una serie de planetas que personifican a autores o líderes diferente, con sus respectivos proyectos literarios: por un lado, está el planeta "Ortega y Gasset", rodeado por el anillo de la "Revista de Occidente", en torno al cual giran satélites con los nombres de Pedro Salinas o Benjamín Jarnés; al lado, se encuentra el planeta representado por la cabellera y la pipa de Ramón Gómez de la Serna, cuyo anillo se denomina "Pombo"; junto a estos dos, están los planetas de la "Residencia" (de estudiantes) o de "La Gaceta Literaria", representada por el propio Giménez Caballero y por Guillermo de Torre. También se representa el denominado como "Sistema solar", a través del cual queda representado –realizando un juego con el nombre– el propio periódico *El Sol* donde Giménez Caballero publicaría las críticas que darán lugar a sus carteles. Además de los grupos o revistas literarias, hay planetas solitarios como "Unamuno", "Juan Ramón" (Jiménez), "Bergamín" (José), "Miró" (Gabriel), cometas como "Pérez de Ayala" e incluso un astro con las gafas y las barbas de Ramón del Valle Inclán, acompañado por otros dramaturgos como Ricardo Baroja o Rivas Cherif. La forma en que todo ello puede observarse es a través de un telescopio dibujado con un coste de uso de "15 céntimos la sesión". El ojo dibujado, que sería a su vez el ojo que observa el dibujo, tendrá la oportunidad de ver de forma gráfica dicha carta astronómica, la cual consigue reunir el corpúsculo fragmentario y heterogéneo de aquella España, ya en plena vanguardia, de una forma nunca antes vista, impulsada precisamente por las formas del nuevo arte.

Si bien Lorca y Dalí se valieron de las propias imágenes aparecidas en este tipo de publicaciones para crear sus propios mundos estéticos, también llegaron a realizar sus propias imágenes fotográficas, atraídos por las nuevas posibilidades que dicha herramienta aportaba a su creatividad. El propio Dalí, por ejemplo, se valdría de su propio autorretrato para idear un *collage* fotográfico con el que presentar uno de sus proyectos fílmicos surrealistas que nunca llegó a rodar: *Babauo*. En este cartel cinematográfico, destacan otros fragmentos fotográficos pertenecientes a formatos divulgativos de la modernidad, como el periódico o la postal. Dalí utiliza la propia naturaleza *kitsch* de dichas imágenes de principios de siglo para apropiarse de ellas y adaptarlas a su propio universo surrealista. El pensamiento del propio Breton le sirvió para inspirarse a través del sentido anacrónico de estas imágenes, cuyo aspecto, pasado de moda, les da apariencia "extravagante", "insólita" o "imposible", esto es, de cosa "verdadera y viviente" (Fanés, 2004, p. 68). Este imaginario fotográfico se encuentra presente en postales europeas de todo tipo: aquellas que remiten a escenas de tipo erótico, o a paisajes insólitos –el edificio construido por el cartero Cheval, tan admirado por los surrealistas– o extravagantes personajes –el hombre tatuado o la mujer barbuda– o a imágenes de la historia del arte– como *El Ángelus* de Millet. Desposeídas las fuentes originales fotográficas o pictóricas de su "putrefacta y burguesa sensiblería decimonónica" (Santos Torroella, 1989, p. 7) y recicladas para

formar parte del universo daliniano; en *Babaouo* conviven fragmentos de mujeres extraídas de imágenes eróticas de principios de siglo con otras pertenecientes al inventario pictórico de Dalí, como hormigas, relojes blandos o barras de pan (Fig. 779). Fue precisamente el interés de Dalí por el cine lo que le llevó a recolectar otras imágenes icónicas referentes de este ámbito para sus *collages* pictóricos, como *Shirley Temple, el monstruo sagrado más joven del cine contemporáneo* (Fig. 781). En esta imagen, el rostro fotográfico de la niña prodigio americana queda integrado en el mundo pictórico daliniano, adoptando cuerpo de bestia y rodeándose de huesos de las víctimas que habría devorado.



Figs. 779-781. Salvador Dalí, *Babaouo*. 1932. *El fenómeno del éxtasis*. 1933. *Shirley Temple, el monstruo sagrado más joven del cine contemporáneo*. 1939.

Como consumidor total de imágenes fabricadas por la modernidad, Dalí empleó la dialéctica surrealista para experimentar con la mercancía fotográfica, descubriendo nuevas asociaciones entre imágenes preexistentes. Utilizando el inconsciente como mediador, en obras como *El fenómeno del éxtasis* (Fig. 780) Dalí se convertirá en "explorador de tierras por él mismo inventadas", en "descubridor de tesoros" que él mismo fue dejando por allí" (Lahuerta, 2003, p. 23). El fotomontaje parece aludir a la sobreproducción de instantáneas del s. XX, a la anulación del propio mensaje que sus autores habían concebido, debido a la saturación que podían provocar en el espectador. Dalí empleó su ironía para hablar de la hiperestesia o anestesia, un éxtasis negativo producido por las imágenes, las cuales habían perdido el componente erótico que pretendían transmitir (Lahuerta, 2003, p. 48).

En la elaboración de su "Método paranoico-crítico", Dalí también empleó la fotografía para concebir imágenes múltiples. Un buen ejemplo de ello es la serie fotográfica *Dalí y la calavera* (1951), en la que el creador colaboró con el fotógrafo Philippe Halsman para retratarse construyendo una de sus imágenes paranoicas trasladadas a la realidad. Mediante la colocación especial de diferentes modelos femeninos en conjunto, Dalí construye con la combinación fragmentaria de sus cuerpos una gran calavera. Posteriormente, se valdrá de estas instantáneas para pintar sobre ellas generando obras nuevas. Es el caso de *Calavera y paisaje*, en el que se vale de la imagen que le realizó Halsman, titulada *Voluptate Mors*, para retocarla añadiéndole nuevos elementos como tibias, grietas y accidentes en el terreno y un fondo de montes, cipreses y personajes (Fig. 782). Pero Dalí no sólo tuvo en cuenta a la fotografía como herramienta creadora en sí, sino también como formato susceptible de incorporaciones pictóricas posteriores sin necesidad de recurrir a su ensamblaje en otros soportes. La propia fotografía es repintada siguiendo sus propios

tonos —en este caso, el blanco y negro—, adquiriendo un nuevo aspecto sin dejar de renunciar al suyo propio. Ello permite que la pintura logre mimetizarse en la apariencia realista fotográfica, como sucede en las instantáneas realizadas para el proyecto de Dalí *Sueño de Venus* (1939). En ellas, las diferentes modelos o representaciones contemporáneas de la famosa Venus de Boticelli adquieren apariencia fantástica gracias a los retoques pictóricos posteriores realizados por Dalí en las fotografías. Sus cuerpos, aparecerán revestidos por una piel pintada simulando la de posibles animales fantásticos marinos (Figs. 783-784).



Figs. 782-784. Salvador Dalí, *Calavera y paisaje*. 1951. *Estudio sobre Sueño de Venus*. 1939. *Diseño de vestuario para Sueño de Venus*. 1939.

Contemporáneamente a Dalí, la fotografía y su uso estético aplicado a la vanguardia encontró otros ejemplos en algunos creadores españoles destacables, como Maruja Mallo o Gregorio Prieto. La primera, durante su etapa surrealista como miembro de la *Escuela de Vallecas*, llevó a cabo una serie de fotografías que denominó como "plásticas escenográficas". Esta original designación tiene su origen en el título del ensayo publicado por la propia Mallo con el fin de justificar dicho proyecto. El carácter teatral dado por esta creadora a dichas instantáneas queda reflejado en declaraciones referentes, por ejemplo, al empleo de su cuerpo "como esqueleto mecánico" para sus "arquitecturas escultóricas, las cuales se mueven "relacionándose con una unidad armónica" (Huici, 2009, p. 41). Estas escenas, realizadas en Cercedilla entre 1929 y 1930, presentan a Mallo caracterizada con su peculiar maquillaje o disfrazada con vestimentas atemporales, rodeada por fragmentos representativos del paisaje castellano —calaveras de animales, ramas de árboles— o elementos de la civilización —vías, vagones de tren, puertas, toneles o cajas de madera—. En algunos casos, interviene los escenarios directamente, no sólo construyendo estas escenografías, sino también escribiendo su nombre a tiza en suelos y muros —como si se tratase de su propia firma— o retocando la imagen a posteriori —sustituyendo, por ejemplo, el fondo real por otro negro— (Figs. 785-786).

Del mismo modo que Mallo construyó estas plásticas escenográficas bajo un fin fotográfico, paralelamente se dedicó a diseñar decorados para representaciones teatrales de vanguardia en el "mundo civilizado", a partir de materiales naturales similares. Uno de ellos, por ejemplo, sirvió para poner en escena el musical de Rodolfo Halffter titulado *Clavileño* (Figs. 374-377). Mallo apostó por elementos de tipo giratorio, móviles o fijos, formando una arquitectura compuesta de superficies y cuerpos dinámicos y estáticos, a imagen de creadores de vanguardia europeos como los

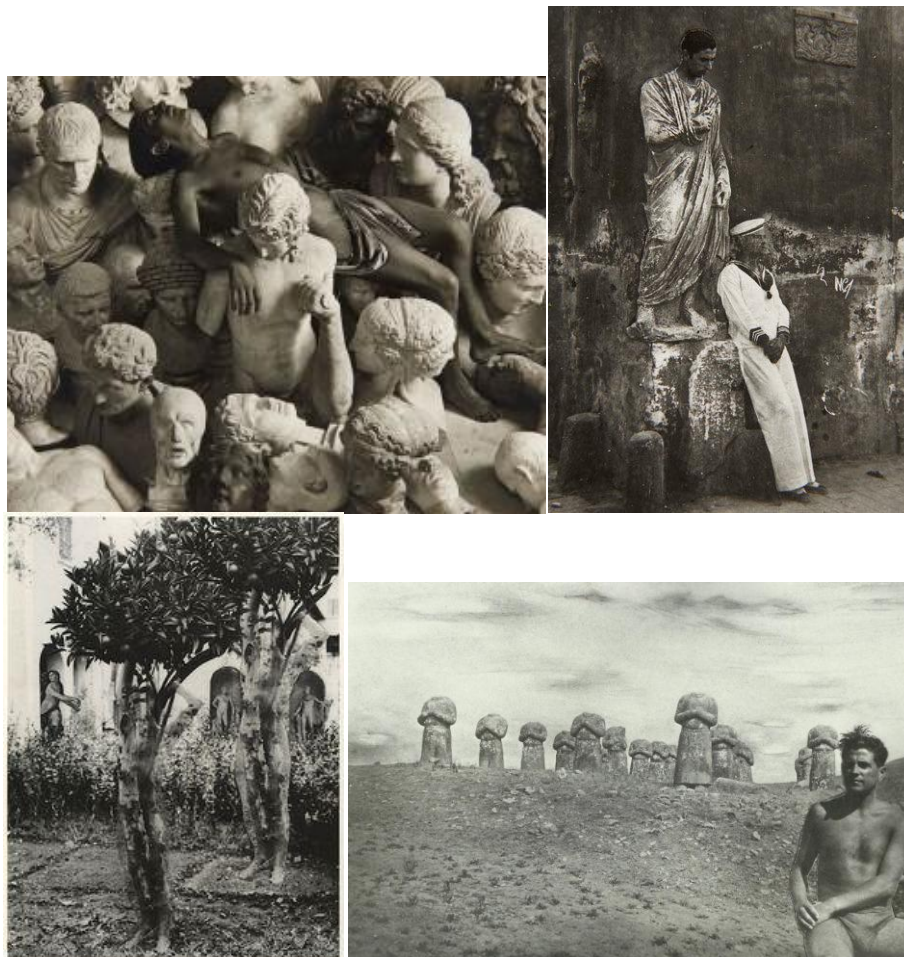
pertenecientes a la escuela rusa. Para confeccionar sus *collages*, rastreó por el barrio de la Latina fragmentos de tierra, arena, paja, juncos, corchos, matorrales, espartales, rastros, troncos, virutas, aserrín, cereales, hortalizas, retamas, esparto, lana y arpillera, transformándolos en cuerpos humanos (Mangini, 2012 p. 185). En dichas caminatas buscará, como atracción fascinante, "caminar al azar por los lugares al encuentro de hallazgos y sorpresas" (Mangini, 2012, p. 175). Estos paseos recuerdan en su elemento flaneuriano a los llevados a cabo por los surrealistas franceses o por los integrantes de la Orden de Toledo o de la Escuela de Vallecas. En estas aventuras, Mallo se hizo acompañar de Pablo Neruda, quien por entonces residía en Madrid como cónsul de Chile. En 1945, ambos volvieron a encontrarse en este lugar de Suramérica, donde Mallo realizó con su ayuda una nueva serie fotográfica de "plásticas escenográficas". La playa será su escenario, mientras que las algas encontradas en este tipo de paraje servirán para conformar su particular vestimenta. Posteriormente, algunas de estas imágenes fueron retocadas por la creadora pictóricamente, añadiendo más algas en torno a su cuerpo (Fig. 787).



Figs. 785-787. Maruja Mallo, *Plástica escenográfica*. 1930. Maruja Mallo en Cercedilla. 1929-1930. Maruja Mallo con manto de algas. 1945.

Por su parte, Gregorio Prieto supo aplicar el lenguaje de vanguardia aprendido durante su etapa de formación en Francia –y, sobre todo, en Italia– en el propio ámbito fotográfico. Entre 1928 y 1933, durante su etapa como pintor pensionado en la Academia de Roma, realizó una serie de retratos fotográficos de corte poético-surrealista, ambientados en atmósferas oníricas, ayudado por su amigo, también becado y fotógrafo aficionado Eduardo Chicharro Briones (Cruz, 2014, p. 11). Las instantáneas reflejan elementos como estatuas y arquitecturas clásicas grecolatinas o paisajes naturales en los que podrían circunscribirse. Todas ellas, representan imágenes de la tradición cultural de la capital italiana en la que Prieto se encontraba residiendo y que constituirían a su vez ese arte de la Antigüedad tan demandado por el nuevo espíritu estético de Retorno al Orden. Como ruinas recuperadas, Prieto se valdría de ellas como fragmentos con los que referenciar ese arte de la antigüedad y esa Naturaleza; a su vez, los hizo convivir con otra serie de elementos con los que conformar su universo visual fotográfico, referentes en este caso del mundo de la modernidad: por un lado, el ámbito marítimo, en el que el creador español se sentía identificado dado sus viajes de aprendizaje cultural por Europa; en ellos, además de conocer Francia e Italia, llegó incluso a Grecia, impulsado

por la admiración hacia el arte clásico. Ello le llevó a disfrazarse con indumentaria de marinero, como referencia a la modernidad; una vestimenta que contrasta con otra propia del ámbito de la Antigüedad, también portada físicamente por Prieto en otras imágenes de esta serie. Prieto habita estéticamente un mundo dual constituido de pasado y presente, ensamblado a través de dichas escenografías fotográficas donde cada pieza muestra su carácter fragmentario de forma evidente.



Figs. 788-791. Eduardo Chicharro y Gregorio Prieto, *Herido por la belleza clásica*. 1928-1932. *Marinero y estatuas en Roma. Iluita*. 1928-1932. *Metamorfosis*. 1928-1932. *Dos foto-collages*. 1928-1932.

En *Herido por la belleza clásica*, Prieto aparece "integrado" en la estética de la Antigüedad al mostrarse con un simple paño a modo de túnica y camuflado en un paisaje constituido por diferentes fragmentos escultóricos clásicos (Fig. 788). Este tipo de imágenes, tomadas directamente de la realidad o manipuladas a posteriori, pictóricamente o mediante un montaje de tipo collagístico, provocan el extrañamiento en el espectador al mostrar de forma clara su artificiosidad. En *Marinero y estatuas en Roma*, la cabeza original de una estatua romana es sustituida por la de él mismo, personificándose como heredero de esta estética mientras, abajo, figura como personaje ataviado con el rol marinero, una persona perteneciente a su tiempo, el de la modernidad (Fig. 789). En el caso de uno de sus *fotomontaje-collage*, Prieto referencia al arte del Renacimiento, a la mitología y, más concretamente, a las *Fábulas* de Ovidio o a la poesía de Garcilaso de la Vega. En la imagen se presenta el paisaje del jardín de un palacio decorado por estatuas clásicas de donde surge, de una de sus puertas, una de las figuras de Boticelli perteneciente a *La primavera*. Delante de esta

escena, el propio Prieto se fusiona a sí mismo con un árbol, como si se tratase de la fábula de Dafne (Fig. 790). Esta "fusión" de tipo anacrónica también puede verse en otra imagen no menos impactante de carácter también surrealista, en la que el propio prieto aparece posando ante un paisaje habitado por estatuas que, desposeídas de sus cabezas y presentadas en extraño conjunto, pierden su identidad original y se asemejan a miembros fálicos (Fig. 791). De esta forma, prieto parece valerse del mundo antiguo para transformarlo y hablar de su homosexualidad, algo totalmente revolucionario para la época que lo pondrá en sintonía con otros creadores españoles que experimentaron con el *collage* como Alfonso Buñuel. Hermano de Luis Buñuel, mantuvo siempre una cierta distancia con él debido a que el cineasta nunca terminó de asumir su homosexualidad. Alfonso Buñuel parece reivindicar su naturaleza homosexual mediante *collages* como aquel en el que presenta un paisaje que incluye en el fondo un elemento aparentemente arquitectónico, cuya forma alude a una forma fálica (Fig. 795). Los *collages* de Buñuel se encontrarán más cercanos en apariencia a los realizados por Max Ernst, pues en ambos creadores predomina el trabajo con fragmentos extraídos de grabados de tipo decimonónico, cuyas formas tratan de guardarse, "construyéndolas o reconstruyéndolas al margen de su realidad natural, aunque dándoles la misma, –o mayor– validez que a ésta (Santos Torroella, 1989, p. 7). De hecho, Alfonso Buñuel intentó publicar un libro de *collages* dedicado al propio Ernst, el cual desapareció durante la guerra civil (Pérez, 1989, pp. 13-14).



Figs. 792-796. Max Ernst, *Repeticiones*. 1922. Luis Buñuel, Fotograma de *Un perro andaluz*. 1929. Max Ernst, *Quietud*. 1929. Alfonso Buñuel, *Sin título*. 1935-1936. Adriano del Valle, *El bello naufragio*. 1934.

La relación entre los hermanos Buñuel y Max Ernst es conocida, pues el propio Luis presentó su hermano a Max Ernst en 1934, cuatro años después de filmar *La edad de Oro* y hacer participar en ella como actor al creador alemán. Seguramente, los *collages* de Ernst tuvieron una fuerte influencia en esta película o en su predecesora, *Un perro andaluz*, con elementos como el corte del ojo con la cuchilla (Fig. 792), tan similar al grabado de Ernst que ilustró la portada del libro *Repeticiones*

(Fig. 793). El falo presente en el *collage* de Alfonso Buñuel puede recordar a su vez al *collage* *Quietud* de Ernst (Fig. 794). Serían probablemente los hermanos Buñuel los encargados de importar a España las imágenes fragmentadas de Ernst de *Une semaine de bonté* o *les sept éléments capitaux* de Ernst en 1936, cuando se dieron a conocer en la exposición organizada en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid (Santos Torroella, 1989, p. 7). No obstante, estas imágenes ya eran conocidas para otros creadores españoles como Ramón Gómez de la Serna, quien tuvo ventaja respecto de otros compatriotas al haber conocido directamente las vanguardias durante su estancia en Francia. En *El cubismo y todos los ismos*, refiere ya en 1931 los *collages* ernstianos haciendo expresa alusión a cómo su autor, para formar sus obras, recorta "viejos grabados de libros, revistas, catálogos y prospectos" para llevar a cabo una operación "digna de un Dr. Curel" y formar "nuevas estampas": "Con tan sencillos elementos ha creado nuevas sombras chinescas, nuevos mapas de lo que se había pensado, extraordinarios desates de la lengua en lo indecible". Al comparar a Ernst con un doctor cirujano, Ramón vuelve a relacionar el lugar de trabajo de la vanguardia con una mesa de operaciones donde se efectúan milagrosas operaciones sobre elementos representativos del mundo tradicional, convirtiéndolos en productos de la modernidad. La idea de cortar con un bisturí diferentes fragmentos representantes de mundos convencionales para integrarlos en un nuevo cuerpo, en un Frankenstein hecho de muchos trozos, muestra el cansancio hacia un "mundo cosmopolita y complicado de las imágenes simplotas de los libros" que, sin embargo, "ansioso de contemplarlas, han encontrado en esa corrupción —o superación— la posibilidad de entrar en un doble paisaje de los grabados y las representaciones". Esa dualidad no es sino la realidad cotidiana comparada con la mirada que el creador de vanguardia efectúa sobre ella, mostrando idénticos trozos de la misma solo que dispuestos de forma diferente, generando la ilusión de nuevas escenas: "Detrás de las cortinas de los viejos grabados sabíamos que flotaba alguna figura que quería mostrarse, que nos quería decir algo, pero no habíamos acabado de verla". Para Gómez de la Serna, Ernst se convierte en ese visionario capaz de mostrar lo que el público intuye en esas imágenes, "lo que había en las alcobas de sueño del grabado en dulce". El propio pensamiento de Ramón también se encontraba hecho de recortes de realidad que él seleccionaba y unía entre sí para conformar nuevos mundos vanguardistas. Su estética era en sí un *collage* literario, al hacer "una manifiesta exaltación de lo objetual". Las cosas, "liberadas de sus ubicaciones preestablecidas, adquieren completa autonomía, reorganizándose en desinhibida convivencia", convirtiéndose en esa "bisutería" que el trapero benjaminiano rescatará hurgando en el basurero de la modernidad. Ese "amontonamiento azaroso de las cosas desterradas" las llevará "a conjurarse en reductos y espacios marginales, donde proceden a desjerarquizarse y proliferar fuera de la lógica humana y social que las encadenó en su vida anterior" (Sánchez Vidal, 2004, p. 132).

Como Ramón, otro escritor español interesado en los *collages* de Ernst fue Adriano del Valle. Por encima de otros ámbitos como el de la poética o el de la pintura, la atractiva naturaleza del *collage* permitió a este creador inquieto y polifacético desplegar de forma más completa su inagotable potencial creativo. A la posibilidad de generar universos insólitos mediante la concentración de elementos de diversa procedencia, hay que aunar su naturaleza aséptica y mecánica, en la que el creador ya no tiene que engendrar imágenes sino tan sólo encontrarlas y apropiarse de ellas,

descontextualizándolas fragmentariamente y estableciendo originales asociaciones entre ellas para otorgarles un nuevo sentido. Para Del Valle, que se consideraba un "pintor frustrado", la técnica del *collage* se presentaba como la disciplina artística más asequible, permitiéndole ejercer como creador de innovadoras imágenes plásticas sin precisar de una técnica pictórica con la que poder ejecutarlas, como tradicionalmente hubiese sucedido. Entre 1929 y 1938, Del Valle concibe una serie de universos collagísticos –cuyas imágenes son extraídas fundamentalmente de la iconografía de grabados presentes en libros o revistas de finales del s. XIX– que guardan en su atmósfera surrealista una inevitable relación con los creados por Max Ernst en *Une semaine de bonté* (Fig. 796) (Del Valle, 2006, pp. 133-136) incluso en sus temáticas: imágenes como *El bello naufragio* coincidirá con obras como *Quietud* (Figs.794 y 796).



Figs. 797-800. Salvador Dalí, *El juego lúgubre*. 1929. José Caballero, *Composición surrealista*. 1934-1935. *Las enfermedades de la burguesía*. 1935-1937. Nicolás de Lekuona, *Sin título*. 1937.

De alguna forma, el *collage* como forma de creación asociada con las vanguardias y explotado por Ernst hasta sus máximas consecuencias durante su etapa surrealista, tendría una gran influencia no sólo en las imágenes collagísticas de Salvador Dalí, sino también en su creación pictórica, de evidente naturaleza fragmentaria. Su adscripción al movimiento surrealista con obras como *El juego lúgubre* demuestra su concepción plástica como acumulación de diversos elementos extraídos del subconsciente y conformadores de un universo personal inquietante (Fig. 797). Como recortes pintados, sus escenas dejaron una fuerte influencia en creadores españoles de la época que se dedicaron al arte pictórico o del *collage*. José Caballero, en su *Composición surrealista* muestra las huellas dalinianas en su composición dibujística, influida claramente por el *collage* (Fig. 798). Que ésta haya sido atribuida

erróneamente hasta el año 2016 obra de Dalí resulta bastante elocuente en la influencia que éste tuvo en Caballero (Fernández, 2016). Si Dalí se valió de una técnica consistente en apropiarse de fragmentos de la realidad, reproduciéndolos pictóricamente como collages hiperrealistas, Caballero seguiría su estela apropiándose de fragmentos dalinianos para elaborar sus propios *collages* pintados o dibujados. En su obra *Las enfermedades de la burguesía* (Fig. 799), utilizó como referencia un fragmento collagístico daliniano (Greeley, 2006, p. 91) previamente citado en este apartado: el atleta del anuncio de parches *Sor Virginia* extraído de un anuncio de época (Fig. 768). Si bien Dalí lo utiliza debido a su apariencia ya de por sí surrealista y collagística –un hombre hecho de fragmentos como su bigote "putrefacto" decimonónico, su apariencia atlética o los parches pegados en su cuerpo– Caballero aprovecha también su aspecto anacrónico e histriónico como fragmento con el que componer un fresco de crítica al mundo burgués, como si se tratase de una estampa o grabado de los manipulados por Max Ernst. Como éste o Dalí, Caballero recrea el estilo del *collage*, es decir, lo dibuja enteramente sin pegar en la superficie ningún elemento, pero dando la sensación de que ha sido hecho mediante este procedimiento.

Nicolás de Lekuona, otro de los creadores adscritos al movimiento collagístico, realizó en los años treinta una serie de obras de atmósfera daliniana, ernstiana y, por qué no, caballeriana. En fotomontajes como *Sin título* se observan claros paralelismos con obras como el cartel de *Babaoou* realizado por Dalí o la *Composición surrealista* de Caballero (Fig. 800). Ésta, como otra de Lekuona, incorpora la manipulación pictórica posterior, lo que refuerza todavía más su componente plástico. Ello las acerca más a las de Dalí o Prieto, a diferencia de las obras de sus compañeros Adriano del Valle o Alfonso Buñuel, cuyos *collages* se aproximan más a los de Ernst de *Une semaine de bonté* al no traspasar "aparentemente" la frontera de la mera manipulación de imágenes preexistentes, mediante el exclusivo cortado y pegado de éstas.



Figs. 801-803. Remedios Varo, *Nada temáis, señora*. 1935. Remedios Varo, *Remedios Varo y Benjamin Péret*. Sin fecha. Remedios Varo, Esteban Francés, Oscar Domínguez, Marcel Jean. *Sin título (cadáver exquisito)*. 1935.

Por último, cabe destacar la faceta collagística de Remedios Varo, iniciada durante su formación como creadora de vanguardia en España, su país natal, para después continuarla en Europa. Ello cierra el círculo del *collage* español aprendido de la vanguardia europea, pues la propia Varo acabará colaborando con los creadores

surrealistas que sirvieron de inspiración con sus *collages* a los creadores españoles de vanguardia. Su *Nada temáis señora* representa una clara referencia a los *collages* de Ernst, pues a la composición de escenas mediante el empleo de grabados decimonónicos se une el uso del título como texto, formando un elemento igual de importante en la obra (Fig. 801). Su relación sentimental con Benjamín Péret la aproximó al ámbito surrealista parisiense, como a otros compatriotas como Dalí, realizando diferentes fotomontajes grupales. El caso del aquí presentado, *Remedios Varo y Benjamin Péret* (Fig. 802), referencia a modo de juego el sistema de construcción de rostros patentado por el cubismo. A través de la unión del perfil y frontal de los rostros de Varo y Péret se constituye una cara enigmática cubierta por un gran sombrero y vestida con un traje de época. Una forma de aunar a la pareja de creadores simbólicamente, tanto profesional como sentimentalmente. A la vez que el cubismo, este fotomontaje referencia al *collage* también picassiano, del que surgirán este tipo de experimentos vanguardistas. Del surrealismo Varo también experimentará con el cadáver exquisito, género que no deja de ser también una suerte de *collage*, por cuanto tiene la capacidad de aglutinar diferentes fragmentos diferentes tanto en naturaleza o temática como en procedencia (Fig. 803).

Como Varo, creadores como los citados Alfonso Buñuel, Adriano del Valle o Gregorio Prieto continuaron realizando sus *collages* tras la etapa de las vanguardias aquí planteada, sus aportaciones más emblemáticas tuvieron lugar durante esta época y cerraron el capítulo de la huella del nuevo arte apropiacionista europeo en España.

16. Los creadores españoles de vanguardia como pedagogos: la modernidad y sus elementos culturales como instrumentos educativos

Los primeros años de la tercera década del pasado s. XX pueden considerarse como la época de esplendor del nuevo arte español. Éste, se encontraba ya plenamente definido: sus integrantes no sólo tenían asimilados plenamente aquellos fragmentos de la estética europea importados durante las dos décadas anteriores, sino que además los habían traducido a su propio lenguaje, dando ejemplo de ello en un amplio repertorio de obras; de todas ellas, puede extraerse un conjunto de elementos estéticos particulares que vendrían a definir la imagen única y global de lo que se conoce como *vanguardia española*. A pesar de ello, el triunfo cultural obtenido por parte de este grupo de intelectuales españoles avanzados, ya por fin situados con su arte en línea con el resto de creadores de vanguardia europeos, contrastará con la imagen de una España todavía muy alejada de la modernidad presente en otros países de Occidente. El mensaje renovador de la vanguardia española no sólo no había calado en el resto de la sociedad, sino que ésta lo consideraba como un fenómeno aislado, minoritario, marginal, extravagante o directamente no había tenido noticia de él. Ello se debía al atraso cultural de un país cuya tasa de analfabetismo era todavía, en la década de los veinte, del cincuenta por ciento del total de la población (Gubern, 1999, p. 9). La España subescolarizada superaba infinitamente a aquella otra que podría acceder a unos estudios básicos e incluso superiores. En este ámbito último pueden encuadrarse los miembros pertenecientes a la vanguardia, algunos de los cuales serían conscientes de su situación privilegiada y buscarían luchar contra dicha desigualdad, tomando cierta conciencia social. Su herramienta principal fue su

propio arte, el cual pusieron al servicio del progreso cultural de su país. Sin embargo, el arte de la modernidad que habían tratado de emular, poseía un elemento fundamental que le hacía aparentemente irreconciliable con el público convencional: su hermetismo. La sociedad europea que vio nacer a la vanguardia, rechazaba sus propuestas al considerarlas complejas de desentrañar. La vanguardia era el arte de unos pocos, donde los creadores se encerraban en sus laboratorios para concebir creaciones difíciles, de espaldas a las masas –y ello, a pesar de recurrir para su construcción, en parte, a fuentes como la antropología o el folclore—. La tendencia a privilegiar los valores plásticos sobre los representativos, tenía su origen en el concepto romántico del "arte por el arte", el cual generó en el s. XX un arte sólo para los artistas o los "entendidos", en contraposición a un arte para la gente en "su más amplia dimensión colectiva, llámese arte para el pueblo" o "arte para todos" (Santos Torroella, 1984, p. 48). Contra dicha filosofía discriminadora se rebelaron estos creadores españoles, que abandonando sus personalismos contribuyeron a la difusión de un arte cercano y popular. Como dice Jorge Guillén, esta generación ignorará el "marfil de torre", pues "las puertas no servían para defender ninguna clausura". La "putrefacción" de la "encerrona estética" no sería su "pecado" (Santos Torroella, 1998, p. 21). Esta concienciación social, surgida dentro de la vanguardia española, supuso el despertar de una apatía producida por el hasta entonces anodino escenario político español. La energía vital de los creadores, canalizada antes en tertulias, veladas y exposiciones, buscaba ahora la construcción de un gran proyecto filantrópico (Mangini, 2012, p. 47). A través de la puesta en común de su conocimiento tejieron una red donde interconectar sus propuestas, como microestructuras configuradoras de una trama colectiva. Su propuesta coincide con las palabras expuestas por Robert Morris: "No quiero arte para unos pocos de la misma manera que no quiero educación para unos pocos o libertad para unos pocos" (Morris, 1984, p. 397).



Figs. 804-805. José Val del Omar, Dos fotogramas de *Estampas*. 1932.

En esta tarea tuvo un papel fundamental la ILE, en cuya filosofía se formaron buena parte de ellos durante su juventud. Manuel Bartolomé Cossío, figura clave de esta institución, buscó precisamente la culturización de la sociedad española mediante la pedagogía, soñando con una educación para todos llevada a cabo por quien se dejara contagiar por su entusiasmo filantrópico. "Necesitamos un pueblo", diría (García Alonso, 2003, p. 78). Si bien la principal institución responsable de la educación en España era la Iglesia, también había sido la culpable de su atraso. Cossío fue uno de los principales impulsores de un progreso social y cultural en España liberado de todo tipo de condicionantes, incluido el religioso; ello le llevó a fomentar un tipo de misiones de naturaleza laica, a diferencia de su carácter

evangelizador anterior. Para ello, contó con el apoyo del nuevo gobierno republicano, que encontraba en la alfabetización del medio rural la principal arma con la que sacar a España de su premodernidad, llevándole "las ventajas y goces nobles reservados hoy a los centros urbanos" (García Alonso, 2003, p. 78). Así nacieron las Misiones Pedagógicas (MP), integradas por misioneros de la vanguardia española. Renunciando a la autoría individual de sus aportaciones, se fundieron en la anónima y desinteresada labor colectiva de educar y formar culturalmente a los habitantes más necesitados de la geografía española. Los creadores, convertidos en misioneros divulgadores de cultura, llegaban a los diferentes pueblos de su país montados en burros o llevados por camionetas, portando como mercancía los elementos primordiales de la modernidad: la pintura, el cine, el fonógrafo, la literatura o el teatro²⁸⁶. Cada una de estas partes aludía a la respectiva profesión de estos misioneros de la pedagogía, quienes aportaron sus conocimientos como poetas, filósofos, filólogos, periodistas, cineastas, pintores, músicos y, sobre todo, profesores²⁸⁷, llegando a participar unos con otros sin importar la especificidad de su conocimiento, demostrando su interdisciplinariedad y su carácter polifacético siguiendo el concepto de "hombre orquesta" (Fernández y Ortiz Echagüe, 2010, p. 80).

Las Misiones Pedagógicas. Réticula organizadora de los fragmentos de vanguardia y su función educativa

<p>ARTE Elementos: Copias expuestas en el <i>Museo Circulante</i>. Carteles de las actividades de las Misiones. Diseño de vestuario y decorados y títeres de representaciones teatrales. Creadores: Ramón Gaya, Francisca Bartolozzi, Alberto Sánchez, José Caballero, Benjamín Palencia.</p>	<p>FOTOGRAFÍA Y CINE Elementos: Películas y proyectores con los que realizar sesiones fílmicas para el <i>Servicio de Cine</i>. Cámaras de cine y fotográficas para documentar visualmente las actividades de las Misiones. Creadores: José Val del Omar.</p>
<p>LITERATURA Elementos: Libros y estanterías con los que conformar la <i>Biblioteca Circulante</i>. Creadores: María Moliner, Luis Cernuda, María Zambrano.</p>	<p>MÚSICA Elementos: Gramófonos y discos para reproducir diferentes fragmentos de la historia musical en el <i>Servicio de la Música</i>. Coro para interpretar diferentes piezas musicales populares y clásicas. Creadores: Óscar Esplá, Eduardo Martínez Torner.</p>
<p>TEATRO Elementos: Vestuario, decorados y actores para representar diferentes fragmentos de obras de teatro clásico y de títeres en el <i>Teatro del Pueblo</i> y <i>Retablo de Fantoques</i>. Creadores: Alejandro Casona, Ramón Gaya, Salvador Bartolozzi.</p>	<p>TECNOLOGÍA Elementos: Sistemas que mejoren las herramientas de enseñanza en las escuelas. Creadores: José Val del Omar.</p>

Fig. 806. Javier Mateo, *Las Misiones Pedagógicas. Réticula organizadora de los fragmentos de vanguardia y su función educativa*. 2018.

²⁸⁶ En *Estampas 1932* –película de José Val del Omar que ilustra la labor de las MP– puede leerse esta descripción: "Somos una escuela ambulante que quiere ir de pueblo en pueblo. A los más pobres, a los más escondidos, a los más abandonados [...] A estos pueblos, a estas gentes, se dirige la Misión. Lleva proyectores, gramófonos, libros. Su camioneta corre a campo traviesa y cruza ríos" (Figs. 804-805).

²⁸⁷ De esta forma "organizaban exposiciones y representaciones, pronunciaban conferencias, realizaban sesiones públicas de lectura, trabajaban y jugaban con los niños y niñas y con sus maestros y convivían con los aldeanos" (Tiana, 2016, p. 11).

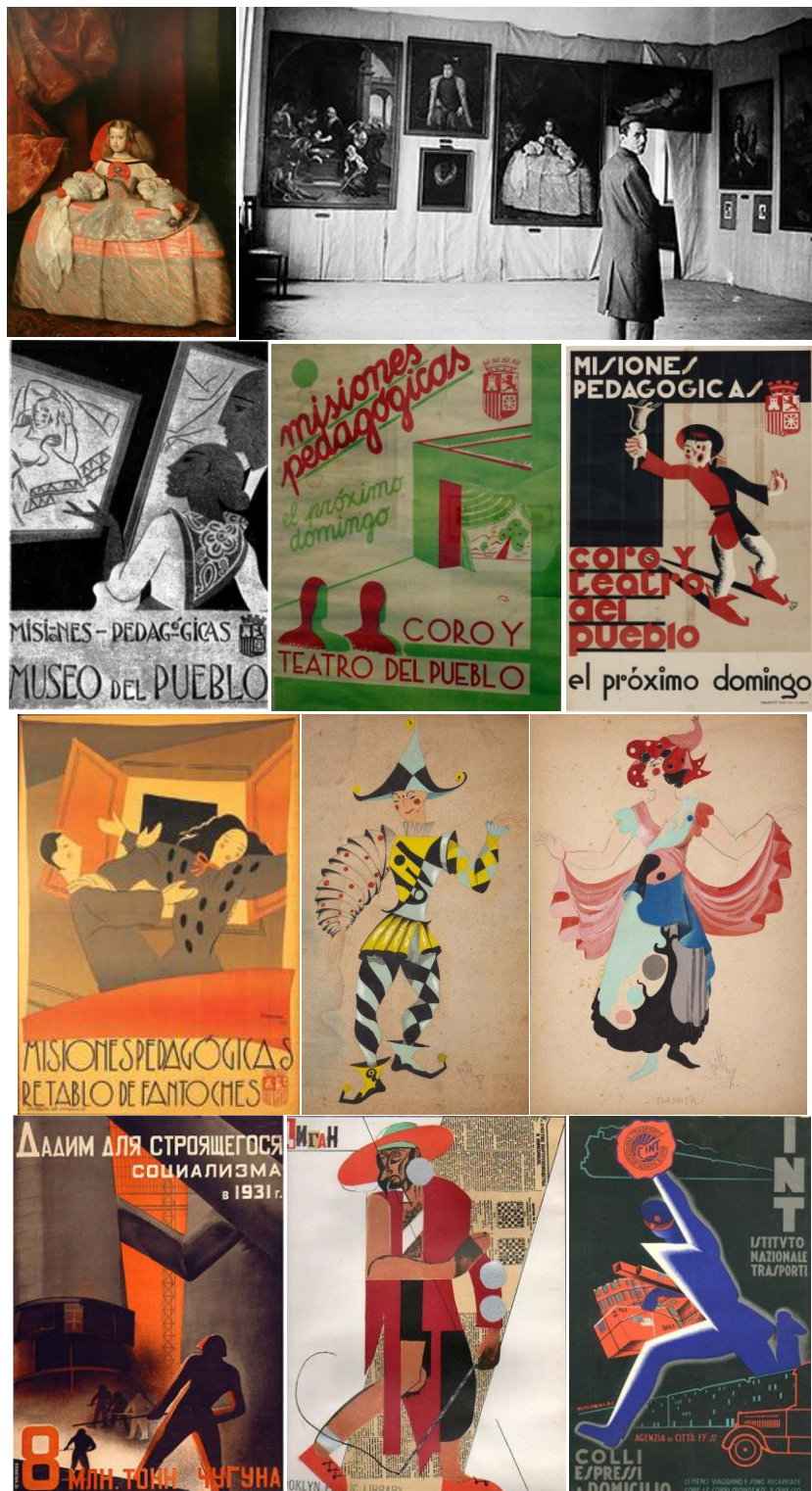
Todos ellos se encargaron de montar estos nuevos escenarios en los lugares visitados; estos decorados seguían un diseño organizativo de tipo parcelario, donde la suma de sus celdas suponía el recuento de las diferentes áreas de la colmena cultural moderna. A su vez, estas casillas o ámbitos se configuraron fragmentariamente, a través de sus materiales representativos principales. Con el fin de explicar visualmente la construcción del espacio de actuación diseñado por los miembros de las MP, he realizado la siguiente imagen, que contiene las principales ideas expuestas en el apartado de esta investigación (Fig. 806). Para ordenar este inventario, he escogido como formato una de las retículas creadas por Piet Mondrian *Composición con rojo, amarillo y azul* (1935). Esta composición ortogonal divide, de izquierda a derecha y de arriba a abajo, los diferentes servicios o departamentos disciplinares de las MP. Cada uno queda a su vez subdividido en diferentes categorías, dependiendo de las herramientas empleadas y de los encargados de hacerlas funcionar entre sí.



Figs. 807-812. Anónimo, Representación de la obra de títeres de Rafael Dieste *La doncella guerrera* en Malpica. 1933. Anónimo, *Público esperando el comienzo de una sesión de cine al aire libre*. 1932. Anónimo, *Niños observando un libro y un rollo de película*. 1932. Anónimo, *Sesión de música*. 1932. Anónimo, *Transporte del museo circulante*. Sin fecha. Anónimo, *Montaje de escenario. Misiones Pedagógicas*. 1934.

Se ha diferenciado entre diferentes ámbitos como arte, fotografía y cine, literatura, música, teatro o tecnología, representándose cada uno a través del *Museo Circulante* (Fig. 811), el *Servicio de Cine* (Fig. 808), la *Biblioteca Circulante* (Fig. 809),

el *Servicio de la Música* (Fig. 810), el *Retablo de Fantoques* y el *Teatro del Pueblo* (Figs. 707-812), o sistemas como el Grafo-Omar.



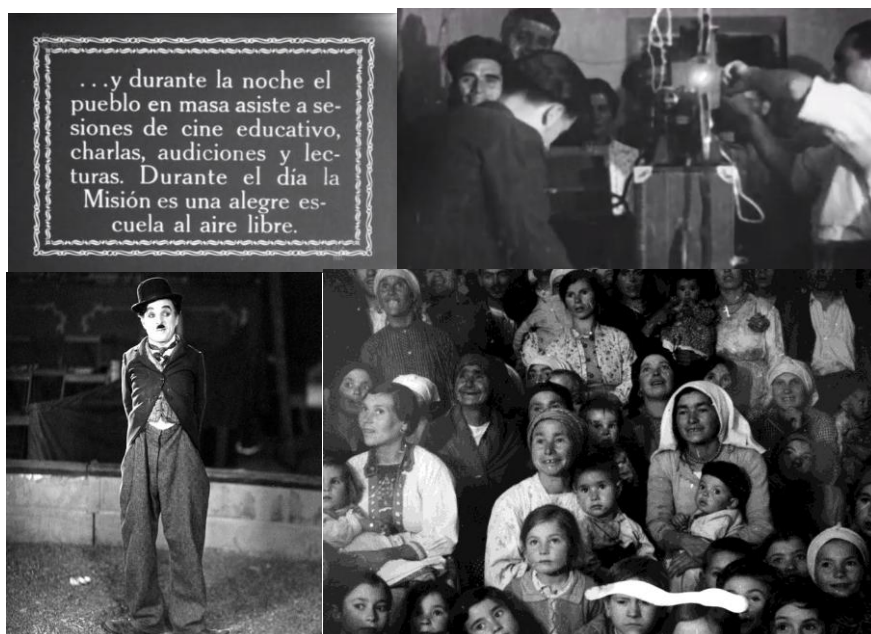
Figs. 813-823. Ramón Gaya, Copia de *La infanta doña Margarita de Austria* de Diego Velázquez. 1932. Anónimo, *Ramón Gaya con algunas de sus copias expuestas en el Museo Circulante*. 1934. Manuel Rubio, *Misiones pedagógicas. Coro y Teatro del pueblo*. 1935. Francis Bartolozzi, *Figurines de Arlequín y Damita*. 1930-1936 y 1937. Cándido Fernández Maza, *Misiones Pedagógicas. Retablo de Fantoques*. 1934. Valentina Kulagina, *Para la industria socialista nosotros produciremos 8 millones de toneladas de aleación en 1931*. Anatol Petrizky, *Diseño para el ballet Nur und Anitra*. 1925. Giuseppe Riccobaldi. *Fiat 1500A*. 1935.

La organización de estas actividades corrió a cargo de nombres tan reconocibles como Ramón Gaya, Alberto Sánchez, José Caballero, Benjamín Palencia, José Val del Omar, María Moliner, Luis Cernuda, María Zambrano, Carmen Conde o Alejandro Casona.

Así, por ejemplo, la parcela reservada al arte fue denominada como "Museo Circulante" o "Museo del Pueblo" (815). Con esta propuesta, original de Cossío, se buscaba ofrecer a las gentes de los pueblos un recorrido por la historia de la pintura española a través de un resumen de sus fragmentos pictóricos más característicos. Cada una de estas piezas eran en realidad reproducciones realizadas por misioneros como Ramón Gaya, Eduardo Vicente o Juan Bonafé (Fig. 813). Cossío buscó obras no realizadas por copistas sino por pintores, pues éstos llegarían a entenderlas verdaderamente, consiguiendo un resultado más real. Además estos creadores debían de ocuparse, en su labor como misioneros, de idear el "museo" improvisado o espacio expositivo, así como de disponer dentro de este contenedor las piezas a exponer (Fig. 814), decidiendo qué espacio debían ocupar. Junto al montaje expositivo, actuaron como cicerones, explicando el contexto histórico y sentido pictórico de las muestras constitutivas de esta colección (Gaya, 2003, pp. 19-33). Estos creadores serían a su vez responsables del diseño de los diferentes carteles correspondientes a las diferentes actividades de las Misiones. Inspirados claramente para su imaginario en el lenguaje de vanguardia europeo, el diseño de estos carteles poseía una estética claramente fragmentada, presente en la reducción pictórica de la realidad a sus elementos más representativos y su síntesis e intercalamiento, añadiendo otros de carácter lingüístico como *collages*. Además, cada una de estas obras sirvió para ilustrar un fragmento representativo de la modernidad, como el arte, el teatro, la música o los espectáculos infantiles (Figs. 815-818). Para ello, tomarán como referencias diferentes estéticas procedentes de vanguardias como el constructivismo ruso o el futurismo italiano. Estas imágenes realizadas en Europa tendrán diferentes funcionalidades: servir como figurines teatrales, publicitar marcas de automóviles o apoyar la propaganda política (Figs. 821-823). Sus imaginarios quedarán unificados en los carteles de estos creadores españoles, entre los que cabe destacar a Francis Bartolozzi, Ramón Gaya o Cándido Fernández Mazas. Dicha estética de vanguardia no sólo se limitaría a estos carteles, sino que también se encontró presente en el diseño de los diferentes figurines y decorados con los que se llevarían a cabo diferentes representaciones teatrales (Figs. 819-820).

Otro de los terrenos incluidos dentro del plano expositivo de las MP fue el del séptimo arte, pasándose a denominar como "Servicio de Cine". El principal encargado de llevar a cabo este "servicio" fue José Val del Omar, por tratarse de uno de los creadores españoles de la vanguardia más dotado no sólo como cineasta, sino como técnico y pedagogo. Para Val del Omar, el cine ofrecía la posibilidad de una moderna pedagogía, la "pedagogía kinestésica", "una forma de superar el tradicional divorcio entre el cerebro y el corazón, el instinto y la conciencia, el arte y la ciencia" (Sáenz de Buruaga, 2003, p. 39). Impelido por este espíritu, se encargaría de diversas tareas, como la construcción de dicho espacio así como la configuración de sus elementos constituyentes. Este trabajo consistía en colocar en las plazas de las aldeas un equipo de proyección por batería –para lograr hacerlo funcionar en los lugares donde todavía no había llegado la electricidad– acompañado de la pantalla sobre la

que poder proyectar. Sobre ésta, se presentaba una sesión cinematográfica fragmentaria, constituida por una selección de diferentes filmes; el criterio unificador de su naturaleza heterogénea se encontraba en su temática, la cual debía ser de tipo pedagógico y cultural. De esta forma, las películas de ficción se combinaban con otras más cercanas al formato documental, conviviendo cine cómico, geográfico, de ciencias naturales, de agricultura, sobre lecciones de cosas, de industria, de dibujos animados, de física, de contenidos sanitarios o históricos (Fig. 824). El carácter silente de cada uno de estos extractos visuales quedaba paliado, en algunos casos, por un acompañamiento musical también de tipo fragmentario. Para las películas de Chaplin (Fig. 826), por ejemplo, se utilizaron obras de Beethoven y Mozart, debido a que su aire lúdico y melancólico coincidía con la personalidad del actor. En ocasiones, estas experiencias fueron recopiladas por el propio Val del Omar. En su papel como creador, se encargaría de realizar fotografías y películas de tipo documental con el fin de recopilar estas actividades. Dichos testimonios visuales podrían analizarse como mosaicos ilustrativos de la labor de las MP, contruidos con los fragmentos de las actividades filmadas (Sáenz de Buruaga, 2003, pp. 35-53).



Figs. 824-827. José Val del Omar, Intertítulo y fotograma de *Estampas*. 1932. Charles Chaplin, Fotograma de *El circo*. 1928. Anónimo, *Mujeres, hombres y niños viendo una sesión de cine*. 1932-1936.

Además de la pintura y del cine, las MP organizarían un tercer espacio o carpa, dedicada a la lectura. Bautizado como "Biblioteca Circulante", esta nueva parcela de la "feria" pedagógica tenía como fin fomentar la lectura y estimular el gusto por la literatura. Para ello, se creó un Servicio de Bibliotecas, fijas y circulantes, compuesto de aquellos volúmenes literarios que los misioneros considerasen más representativos del patrimonio literario español y del resto de Europa. Entre los autores y títulos escogidos, destacan por ejemplo Homero y *La Odisea*, Dante y *La Divina Comedia*, *Las Mil y una noches*, Perrault, los hermanos Grimm, Andersen y sus cuentos populares, Edgar Allan Poe y *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*, Rabindranath Tagore y *La luna nueva*, Juan Ramón Jiménez y su *Poesía en prosa y verso*, Gregorio Maraón y sus *Tres ensayos sobre la vida sexual* o Enrique Lafuente Ferrari y su *Breve historia de la pintora española* (Salaberria, 2006, pp. 316-317).

Literatura infantil, novela, poesía, ensayo científico, filosófico o estético se dieron a conocer entremezclados, con el fin de poder enriquecer a los habitantes de estos lugares en el conocimiento de las diferentes ramas del saber. Además de esta mezcolanza de componentes bibliográficos recopilados, almacenados y organizados en estantes, los misioneros se encargaban de poner voz a estas manifestaciones literarias a través de la lectura de fragmentos de romances, poemas y relatos breves. En esta labor colaboraron figuras como María Moliner o Luis Cernuda.

A su vez, "El Servicio de Música y el Coro de las Misiones" trajo a los pueblos una síntesis de la historia musical culta europea y de la música popular española. Para ello, sus integrantes procedieron a la selección previa de diferentes piezas de música clásica y tradicional, las cuales eran reproducidas en conjunto a través de una serie de discos de pizarra y gramófonos. Los pasajes y temas musicales escogidos iban acompañados de un conjunto de reseñas acerca de estas obras o de la biografía de algunos de sus compositores. El compositor Óscar Esplá, el folklorista Eduardo Martínez Torner y el pedagogo Pablo de Andrés Cobos escogieron los registros sonoros con los que conformar el inventario de las discotecas y montar con cada uno de estos fragmentos musicales el programa de conciertos. Por su parte, la creación de un coro integrado por misioneros permitió transmitir en vivo las canciones populares recogidas en los diferentes pueblos españoles a través de diversas actuaciones que tendrían lugar durante las MP (Pliego de Andrés, 2006, pp. 414-443).

La dramaturgia también se encontró presente a través de "El Teatro del Pueblo". Organizado por el dramaturgo Alejandro Casona a petición de Cossío, buscaba un tipo de teatro austero en vestuario y decorados, de argumentos primitivos y joviales, con el que "impactar" a las gentes de los pueblos, que asistían a sus primeras representaciones escénicas. Casona poseía una experiencia previa como pedagogo y participante de este tipo de teatro rutilante. A su formación en magisterio, que le llevaría a organizar grupos de teatro infantiles, hay que añadir su colaboración como aprendiz de actor en una de las compañías teatrales conocidas desde el Renacimiento por el nombre de "cómicos de la legua". De carácter nómada, destacaban por su naturaleza humilde y por su pequeño número de integrantes, los cuales recorrían en su circuito itinerante diferentes poblaciones rurales. Esta experiencia haría a Casona obras procedentes del teatro renacentista y del Siglo de Oro español, las cuales eran intercaladas con una ensalada de ejemplos de música popular —a los cuales dio orden y forma en su interpretación el Coro del Pueblo—, así como con la entrega de un conjunto de copias de antiguos romances tradicionales (Plans, 1965, pp. 80-85). A esta labor de difusión del arte dramático se uniría Rafael Dieste con su teatro de guiñol improvisado. "El Retablo de Fantoques" se encontraba compuesto por farsas escritas por el propio autor e interpretadas por guiñoles realizados por creadores como Ramón Gaya (Aznar, 2006, pp. 461-477).

Además de todo esto, las MP también se preocuparon por renovar los recursos pedagógicos de las escuelas; tras visitar las diferentes escuelas rurales, se buscó cubrir sus necesidades más urgentes, no sólo dotando a los maestros de recursos teóricos y metodológicos, sino ofreciendo invenciones técnicas con las que reforzar la pedagogía en las aulas. En ese sentido, la faceta pedagógica e inventora de José Val del Omar le hizo concebir un primer prototipo de lo que él llamó *Grafo-Omar*; éste, constaría de un Microfilm escolar con el que dotar a las aulas de

"proyecciones luminosas" que ilustrasen las clases teóricas de los maestros, más allá de las tradicionales láminas expuestas en las paredes o de las ilustraciones de los libros –lo que posteriormente se conocería como proyector de diapositivas– (Gubern, 2004, pp. 17-21).

En los márgenes de los proyectos realizados por las MP, otros creadores de la vanguardia española como Maruja Mallo, Emilio Prados, María Zambrano o Federico García Lorca canalizarían su talento como creadores en diferentes labores desinteresadas de divulgación cultural y pedagógica dirigidas a la sociedad española. Además de aportar las piezas conformadoras de su vanguardia a las MP, Mallo colaboró como creadora en el proyecto docente de la RDS. La artista demostraría su "compromiso con la nueva docencia del arte y las medidas de la Segunda República en materia educativa" como profesora del Instituto-Escuela o la RDS en 1935. No obstante, previas a esta experiencias, Mallo había establecido su residencia en Arévalo para impartir clases de dibujo en su instituto entre 1933 y 1934 (Murga, 2015, pp. 93-94). Su proceder antiacadémico y rebelde, unido a su "ansia insatisfecha por beber en puras fuentes aguas claras de limpias sensaciones", tuvo sin duda gran influencia sobre la juventud en fase de formación de esta localidad de Ávila (Mangini, 2012, pp. 171-172). En el caso de Prados, sería una generación de jóvenes pertenecientes a las barriadas más humildes de Málaga los favorecidos por su faceta como maestro. Prados combinó su faceta como poeta con la labor anónima como educador en su ciudad natal durante los años veinte. Él mismo se desplazaría a estos lugares para enseñar a leer a los niños que las habitaban. Guiado por un impulso proveniente de su espíritu confraternizador, buscó suplir con sus limitados medios la desatención a la que la sociedad había condenado a las clases más desfavorecidas (Chica, 1999, pp. 38-39).

María Zambrano también ejerció su particular magisterio desde su ámbito como creadora: la filosofía. Su visión ante el cosmos le convertía en ciudadana, en una pieza más del engranaje de la democracia, cuyo deber era ayudar a los demás a encontrar socráticamente su espacio, su diferencia, a través de sus diferentes naturalezas personales. Para ella, el "pacto cívico más hermoso" sería el "triunfo de la utopía de la reconciliación, 'encarnada' en la tolerancia y el respeto". "Enseñar, mostrar una senda". A su juicio, un verdadero maestro, al igual que un poeta, debía enseñar "con una autoridad imperceptible, con una elegancia discreta" en la que nadie se sintiese intimidado "por el saber del otro". El ser discípula de José Ortega y Gasset, Xavier Zubiri o Manuel García Morente le hizo comprender que la "responsabilidad histórica del intelectual" pasaba por formar parte del grupo de intelectuales que preparaban el cambio social y cultural de su país, la "hora de España", como el título de la revista en la que colaboró con este fin. Al igual que sus coetáneos europeos, su filosofía vital, su "raciovitalismo" orteguiano le hizo dialogar con las distintas ramas culturales o realidades de las que se compone el individuo además de la razón, en su realidad cambiante y temporal. La modernidad, en su diálogo interdisciplinar, puso en contacto a Zambrano con las distintas esferas –literatura, poética, pintura, música o cine–, utilizando como materia prima los sedimentos que la historia ha ido "dejando en la arena de las civilizaciones y de sus culturas". Su sintonía con las preocupaciones estéticas de los creadores de su tiempo le hizo incluir, en su filosofía, la libertad formal de los creadores de los distintos ámbitos, aproximando experiencia filosófica y poética

al "pensar con el cuerpo" (Santiago, 2010, pp. 12-18). En su afán didáctico, Zambrano participó de diversas iniciativas sociales, culturales, cívicas y educativas que incluyeron su compromiso feminista como profesora en la RDS o el contacto con los más humildes a través de las MP.

Por su parte, Federico García Lorca se convirtió en director artístico del grupo teatral *La Barraca*, fundado por un grupo de universitarios con similar pretensión que el Teatro del Pueblo de Alejandro Casona para las MP: construir un teatro móvil con el que recorrer los diferentes pueblos españoles para ofrecer a sus habitantes la representación escénica de diferentes obras de la tradición teatral española (Ríos, 2006, pp. 456-457). La integración de los fragmentos estéticos de vanguardia dentro de la dramaturgia clásica llevó a la puesta en escena de obras como *La vida es sueño*, *Fuenteovejuna* o *El caballero de Olmedo*, que fueron dotadas de una plástica rompedora (Figs. 831-832), un espacio escénico abierto o un dinamismo nunca vistos (Muñoz-Alonso, 2003, p. 60). El fragmento plástico escogido para el emblema de *La Barraca*, una rueda diseñada por Benjamín Palencia (Figs. 828-830), define este carácter teatral ambulante, con el que llevar a los diferentes lugares de España los principales elementos estéticos de la vanguardia aplicados al teatro clásico español.



Figs. 828-832. José Caballero, *Retrato de Federico García Lorca*. 1954. Benjamín Palencia, *Diseño final y bocetos previos para el emblema de La Barraca*. 1932. José Caballero, *Escenario y figurín para El caballero de Olmedo*. 1935.

A diferencia de la propuesta de Casona, Lorca no pretendió llevar "literatura" a los pueblos, sino "arte", dando preferencia al montaje frente al libreto – cuya calidad debía ser suficiente para mantener el interés—. Además, el público al que se dirigirían estas propuestas no era generalmente como el visitado por las MP, sino

que poseía ya conocimiento del teatro, a pesar de su condición modesta²⁸⁸. La originalidad de las escenografías y figurines tuvo como fin espolear la imaginación del espectador, el cual conocería la estética de vanguardia a través de creadores españoles tan relevantes como el citado Palencia, Alberto Sánchez, Ramón Gaya o José Caballero; sus propuestas plásticas buscaron dotar de un estilo sintético a la estética de las obras, apostando por aunar "modernidad, expresividad y máxima sencillez" (Gibson, 2003, pp. 407-412). Con ello, se buscó traspasar "los estrechos límites de las exposiciones minoritarias para irrumpir en las plazas de los pueblos" (García de Carpi, 1986, pp. 158-160). El arte escénico simbolizó una de las herramientas fundamentales de concienciación política en la sociedad de aquellos años, pues al ser "el más directo", podía "influir en el cambio del espíritu y preparar los nuevos cuadros de lucha social" (Muñoz-Alonso, 2003, p. 67). El teatro experimental había dejado de considerarse minoritario para convertirse en "teatro de masas".

Como último dato, cabe destacar la influencia que el contacto con estos paisajes y gentes tuvo en los creadores españoles de vanguardia en lo tocante a su compromiso social como creadores. En el universo pictórico de la citada Mallo, comenzaron a surgir temas telúricos a partir de 1936: campesinos, pescadores y mujeres conformaron toda una serie de óleos agrupados bajo el nombre de *La religión del trabajo*, con la que inició su obra geométrica y matemática. Su obra más característica de esta época, *Canto de las espigas* (Fig. 833), mostraba el rostro y los brazos de una mujer triplicada de apariencia cubista por su aspecto macizo, en homenaje a los trabajadores del mar y de la tierra. Rodeando a estas tres figuras, diferentes espigas parecen salir de ellas y conforman un marco para esta imagen de tipo geométrico, aludiendo a la perfección matemática de la naturaleza y manifestando la compenetración entre el individuo y los elementos materiales. Para Mallo, el trigo representa el "vegetal universal" y, a la vez, el "símbolo de la lucha", el medio principal de sustento de las masas (Mangini, 2012, p. 186). Según su opinión, la función del artista debía ser apoderarse de la realidad, "porque una revolución artística no se sostiene solamente de conquistas formales, sino en la construcción de un nuevo orden y la aportación de una mitología viva" (Mangini, 2012, p. 187). En esta defensa del mundo rural desfavorecido tuvo una gran influencia el poeta Miguel Hernández, junto al cual mantuvo una relación sentimental y participó de las experiencias de la Escuela de Vallecas. Alberto Sánchez, integrante fundamental del grupo, definió al poeta como un filósofo de hondas raíces telúricas. Pastor antes que creador, Hernández conoció en primera persona las dificultades y penurias que la clase trabajadora y campesina vivía en aquella España en vías de desarrollo. Él mismo describe la vida de los hombres como "retorcida" a imagen de "las raíces de los tomillos en su lucha por subsistir", siendo pocos los que al final de esta lucha olían "tan profunda y limpiamente como éste". Su creación poética la dedicó a ensalzar a las clases desfavorecidas, pujando por rescatarlas de su pobreza e indignidad (Sánchez, 1975, pp. 58-59). No resulta extraño, por tanto, que la portada del poemario de Hernández *Viento del pueblo*, el más significativo de esta etapa de denuncia social, emplee como fragmento ilustrador un grupo de espigas, elemento que representaba, igual que para Mallo, el sustento y trabajo del trabajador español (Fig. 834).

²⁸⁸ Casona defendió que el público del Teatro del Pueblo, a diferencia del de La Barraca, era virgen, pues accedió al teatro por primera vez.



Figs. 833-835. Maruja Mallo, *Canto de las espigas*. 1929. Miguel Hernández, Portada de *Viento del pueblo*. 1937. Luis Buñuel, Fotograma de *Las Hurdes, Tierra sin pan*. 1932.

Este símbolo volvería a tomar fuerza en otro de los títulos más característicos de la vanguardia española de esta etapa, en este caso cinematográfica: *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932). Este film documental realizado por Luis Buñuel fue fruto de dos circunstancias: por un lado, la necesidad de determinados creadores españoles de vanguardia por retornar a las raíces culturales, con el fin de recuperar la identidad como país; ello hace que el símbolo del pan, del trigo, tome de nuevo protagonista al asociarse con uno de los lugares de la geografía española más antiguos y desfavorecidos (Fig. 835): Las Hurdes, un lugar atrasado, atrapado en el tiempo medieval, convertía a sus habitantes en seres anacrónicos, atrasados e incluso olvidados por España y por los españoles que miraban hacia Europa defendiendo un país avanzado; en ese retorno a las raíces españolas propuesto por Buñuel actuaría como revulsivo este inminente avance del progreso propuesto por la modernidad, cuyo efecto globalizante buscaba la homogeneización de los diferentes territorios occidentales; por otro lado, la idea de poner herramientas de modernidad como el cine al servicio de las necesidades sociales del país. Esto hizo que el género documental en España alcanzase su mayor desarrollo en la década de los treinta, en su doble condición: como transmisor de datos "verídicos" y como medio a través del cual el cineasta "marcaba su propia relación con esa información y con el mundo que estaba siendo representado a través de la lente de la cámara" (Mendelson, 2003, p. 61). Buñuel aunó ambas posibilidades creando imágenes capaces de impactar al público a través de un estilo que le caracterizase como creador único. Como Val del Omar hiciese en las MP, el cineasta aragonés mostró al público y a la vanguardia la capacidad del cine, como documento visual, para la transformación social. No obstante Buñuel, a diferencia de su coetáneo, utilizó el formato del documental no como recurso propagandístico de la labor del gobierno republicano, sino como herramienta crítica contra él. *Las Hurdes* denuncia la situación de miseria en que vivía esta comarca

cacereña y, por extensión, otros lugares de la geografía española, mostrando con ello las paradojas de la supuesta modernidad de este país (Mendelson, 2003, p. 72). Como solución, se proponía la organización de la población para reivindicar a los poderes públicos mejoras en las condiciones de vida de estas comunidades, así como su agrupación para ayudar colectivamente a paliar estas deficiencias.

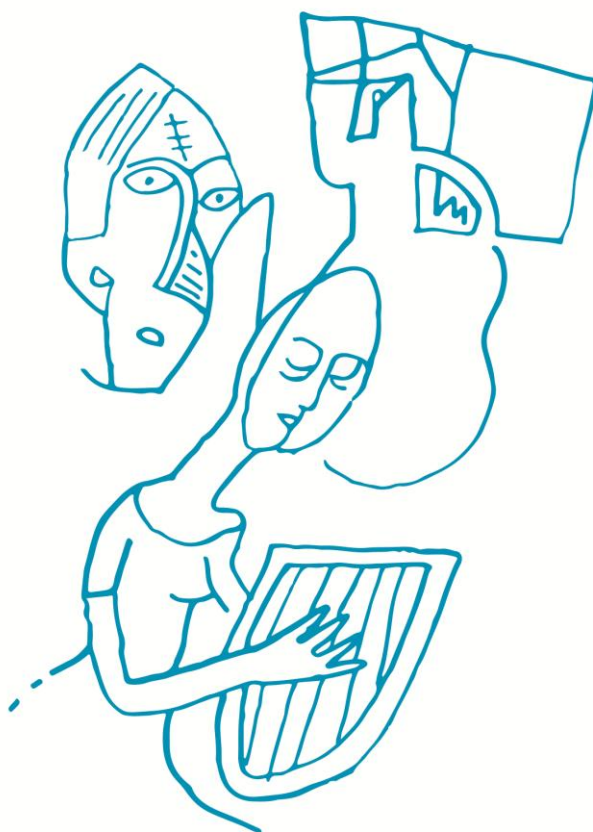
El film, que fue censurado y prohibido por las autoridades republicanas conservadoras de la época, tuvo en la figura de Ramón Acín su razón de ser, pues apoyó económicamente su producción. El espíritu anarquista de Acín –creador y maestro voluntario de obreros, a quienes daba clases nocturnas de dibujo– (Buñuel, 1982, pp. 136-137) debió de impregnar a Buñuel, quien era consciente del poder de convencimiento que el cine podía tener sobre las masas. Él mismo recordaba la honda impresión que le causó como espectador *El Acorazado Potemkin* en París, de cuyo espíritu beligerante se contagió hasta el punto de querer ponerse a hacer barricadas con sus amigos en la calle a la salida del visionado (Buñuel, 1982, p. 88). El poder de las imágenes de este film de Eisenstein, unido al montaje con el que fueron estructuradas, buscaban la toma de conciencia del espectador y su posicionamiento en contra de los abusos del poder contra los ciudadanos más desfavorecidos. Tomando como ejemplo la revolución rusa, *El Acorazado Potemkin* se perfila como perfecto ejemplo de propaganda política a través del cine de ficción. Además de la influencia de un cine revolucionario, Buñuel se vale de otras fuentes, utilizando como el estudio publicado en 1927 por Maurice Legendre acerca de *Las Hurdes* –destacando la descripción que hace de la región española– así como el interés por las "sombras del subsuelo" que los surrealistas exploraban, fascinados desde un punto de vista antropológico hacia por las culturas remotas (Fuentes, 2005, pp. 65-71). *Las Hurdes* mezcla el poder de las imágenes y la forma de montaje eisenstenianos en un *collage* cargado de fragmentos visuales efectistas –y en algunos casos ficcionados con el fin de hacerlos más dramáticos–, anteponiendo la intención de impactar al espectador sobre la supuesta objetividad del género documental (Krohn y Duncan, 2005, pp. 45-46). La voz del narrador y la banda sonora –que contrapone la elegancia de la música clásica con la dureza de las imágenes– (Barbachano, 1989, p. 101) se encargan de subrayar todavía más el efecto desolador que pueden producir las imágenes en el espectador, que parece asistir a un escenario ficticio por inverosímil, imposible de situar tan próximamente como en España, por sus marcados contrastes. La realidad "podía llegar a ser tan surrealista como la imaginación más desbordada" (Barbachano, 1989, p. 100). Como un entomólogo con una comunidad de insectos, Buñuel analiza la "geografía humana" de este "microcosmos de España" –como diría Legendre– a través de la poética y de la observación científica y sociológica. Su realidad "primitiva y brutal" registrada por el "objetivo" cinematográfico –testigo impasible–, busca agredir visualmente al espectador haciéndole empatizar con los personajes filmados. El resultado sería más que satisfactorio, pues buena parte de estas imágenes en su naturaleza de fotogramas fueron utilizadas por diferentes revistas y medios de comunicación como *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios* o *Nueva Cultura* para ilustrar como "documentos anónimos" la retórica de su política radical de izquierdas (Mendelson, 2003, p. 65). Llama la atención esta descontextualización de las imágenes buñuelianas, las cuales fueron montadas, según Buñuel, "encima de una mesa de cocina", sin moviola y "mirando las imágenes con lupa", cortándolas con cuchilla y pegándolas como buenamente pudo, lo que

seguramente le hizo descartar "imágenes interesantes por no verlas bien" (Buñuel, 1982, p. 137).

El habitante de la España subdesarrollada, convertido en espectador y en espectáculo por los creadores de vanguardia, no tardará en desaparecer, al igual que la percepción romántica e idealizada que en torno a él construirían estos intelectuales. Gaya se refiere a esta gente de los pueblos españoles de la tercera década del s. XX con conceptos como "pureza" o "autenticidad" (Gaya, 2003, p. 32); estos términos también podrían emplearse para definir la personalidad de los integrantes de las MP, así como la de otros artistas españoles, cuyas utópicas acciones creativas buscaron devolver la cultura a aquellos que habían sido desposeídos de ella. Su revolución social fue portar los elementos que les representaban como individuos cultos e instruidos –aquellos que la ciudad acapararía para sí– para difundirlos allí donde no habían llegado y finalizar la construcción de un país moderno y cultivado. No obstante la República, que había sido acogida en un primer momento con entusiasmo, quedó "ensombrecida rápidamente para dejar paso a la inquietud primero y, después a la angustia" (Buñuel, 1982, p. 134). Los diferentes conflictos sociales que tuvieron lugar durante esta etapa generarían un ambiente irrespirable en España que conducirían al cruento estallido de la guerra civil y al posterior franquismo. Ello hizo saltar por los aires los elementos de vanguardia presentes en España, así como la esperanza de sus creadores por revitalizar el panorama cultural de su país. Con la muerte de algunos de ellos durante el conflicto en uno y otro bando –Federico García Lorca o Miguel Hernández en el lado republicano, Alfonso Ponce de León o José María Hinojosa en el bando nacional–, el posterior exilio exterior e interior de algunos de ellos –forzado, como en el caso de la huida de Rafael Alberti, Luis Buñuel o Maruja Mallo, o voluntario, como los exilios interiores de Vicente Aleixandre, José Val del Omar o Fernando Remacha– o la suma de otros al programa "cultural" de la dictadura –como Ernesto Giménez Caballero, Eugenio d'Ors, Josefina de la Torre, Salvador Dalí o Dámaso Alonso–, daba fin la etapa de las vanguardias españolas, que durante los treinta años que fueron de 1906 a 1936 favorecieron el avance social y cultural de España. Posteriormente, su ejemplo sirvió como acicate del desarrollo cultural español para aquellos creadores de generaciones posteriores que les admiraron y buscaron rescatar sus fragmentos estéticos para formar nuevos mosaicos artísticos. En la actualidad, el ámbito de la investigación ha mostrado un gran interés por recuperar y devolver a su lugar histórico los fragmentos constituyentes del arte español de aquella época con el fin de reconstruir y subrayar su importancia histórica, así como poner de relieve la importancia que estos creadores y sus obras tuvieron en el devenir, no sólo del arte español, sino también del internacional.

CAPÍTULO 5.

CONCLUSIONES



1º. Respecto a la hipótesis planteada:

Las obras realizadas durante la etapa de la vanguardia española se caracterizan por su apariencia fragmentaria. Dicha apariencia se debe a la influencia que ejerció la naturaleza fragmentada de la modernidad sobre los creadores españoles, así como a la influencia de la estética fragmentaria de la vanguardia europea, que también representaba de esta manera la percepción de la modernidad.

De la misma manera, se demuestra y concluye que la influencia del entorno y del momento en que tiene lugar el proceso de creación repercuten directamente sobre la obra resultante. Con los casos aquí estudiados se establece que hay una relación expresa entre el creador y sus circunstancias vitales. Si bien esto ha sido una constante en los diferentes periodos de la historia del arte, el correspondiente a la vanguardia europea será bien significativo, pues los creadores de esta etapa asimilaron sus propias circunstancias de forma fragmentada, reflejándolas bajo esta apariencia en el resultado final. En el caso de los creadores de la vanguardia española su personalidad se mostró también bajo una apariencia fragmentada, reflejo de un mundo fragmentado. Estos fragmentos autobiográficos explicarán cómo los creadores españoles interpretaron los fragmentos pertenecientes a la vanguardia europea y a la modernidad desde un punto de vista personal, adaptándolos a sus propias vivencias personales o integrándolos en la cultura española.

La vanguardia española asimiló de forma fragmentaria la vanguardia europea y la representación que ésta hizo de la modernidad como contexto. Igualmente, los creadores de vanguardia españoles se valieron en sus procesos creativos de una metodología fragmentaria.

2º. Respecto a los objetivos generales:

- La creación artística se ha constituido como construcción fragmentaria. De ello han dado testimonio diferentes ejemplos de la historia del arte, los cuales han sido estudiados con este propósito en esta Tesis Doctoral. Del mismo modo, se concluye que la Europa de los s. XIX y XX se caracteriza por su apariencia fragmentada, influyendo con ello en los creadores de la vanguardia y en sus obras. La estética de estos trabajos posee una apariencia más fragmentada que la de otros periodos de la historia del arte, debido a los factores aquí citados.

- Los creadores de vanguardia destacaron, como elemento esencial en la concreción de su imaginario, el interés por la fragmentación. Esta elección se debió a que dicha característica constituía a su vez una de los atributos principales de la modernidad. Su apariencia fragmentada se encontró conformada por cada una de las innovaciones que tuvieron lugar, sucediéndose de una manera constante y múltiple. Ello hizo que los habitantes de esta modernidad experimentaran una nueva forma de habitar la realidad, influyendo en su percepción lineal del tiempo y el espacio. Su mirada fracturará y multiplicará ambos conceptos, siendo a su vez cada uno de estos fragmentos representaciones de las diferentes novedades que acontecieron durante este periodo histórico. Ello repercutió directamente en el arte de vanguardia europeo realizado en la época, tanto en la forma fragmentaria con la que asimilaron el

contexto de la modernidad como a través de su representación mediante la apariencia fragmentada de su nueva estética.

- La vanguardia europea queda representada en diferentes obras significativas de la vanguardia española, tanto a través de los procesos de creación que las hicieron posibles, como mediante su estética fragmentada o por la procedencia de sus fragmentos constituyentes.

- Tras estudiar e interpretar ambos contextos, se concluye que la repercusión que tuvo la vanguardia europea en la vanguardia española fue determinante. La forma en que se asimiló queda patente en los elementos constituyentes de la vanguardia europea, que tuvieron una gran presencia en la conformación del universo de vanguardia español, quedando expuestos en el desarrollo de esta investigación. A su vez, la vanguardia europea utilizó como fragmentos representativos diferentes referencias a la modernidad, las cuales representaban las diversas innovaciones acontecidas en la sociedad. Todo ello influyó en la forma de percibir la realidad por parte del individuo, cuya mirada se fragmentó fruto de esa modernidad fragmentada.

- A través del análisis de algunas de las obras representativas de la vanguardia española se concluye su carácter fragmentario, el cual se encuentra presente en los elementos conformadores de su vocabulario estético. Se han detectado y analizado algunos ejemplos de las obras resultantes que muestran la existencia de sinergias e influencias entre los creadores de la vanguardia española con el fin de representar, a su vez, la influencia creativa de Europa, explicitada en fragmentos estéticos comunes.

3º. Respecto a los objetivos específicos:

- Las referencias de la modernidad y de la vanguardia europea representaron las principales influencias o fragmentos constructivos en los procesos creativos de los proyectos fundamentales de la vanguardia española. El estudio de los métodos de creación de la vanguardia española ha aportado datos significativos con los que enriquecer el propio estudio de los resultados finales. La influencia de determinadas innovaciones estéticas europeas en España definieron el carácter de los procesos creativos de los creadores españoles. En su apariencia fragmentaria, se advierten elementos comunes, reflejo de la forma en que representaron la modernidad y sus características.

- La colaboración entre las diferentes disciplinas artísticas en España fue determinante en el desarrollo de su vanguardia, a imagen de lo sucedido en el contexto europeo. Su naturaleza heterogénea fue en parte resultado de la puesta en común de los diferentes fragmentos estéticos procedentes de los diferentes ámbitos o disciplinas. Tanto en Europa como en España se destaca, por lo tanto, la importancia de la interdisciplinariedad y de los ámbitos escénico y cinematográfico como aglutinadores de estos proyectos colectivos de carácter plenamente fragmentario. Estos, darán cabida a los diferentes elementos importados de la vanguardia y de la modernidad por parte de las diferentes disciplinas artísticas españolas como la pictórica, literaria o musical.

- La formación del caldo de cultivo de la vanguardia española se debió al desarrollo de los procesos intelectuales y colectivos de los creadores que la integraron, así como de la interrelación entre diferentes agentes y disciplinas. Respecto a los procesos intelectuales que lo posibilitaron, se han identificado lugares concretos de reunión para el encuentro e intercambio de experiencias culturales, donde participaron no sólo creadores españoles consolidados o emergentes, sino también integrantes de las vanguardias europeas que viajaron hasta España. La divulgación del nuevo arte llegaría de forma fragmentada a través de propuestas como publicaciones, manifiestos teóricos, acciones performáticas o exposiciones. Por otro lado, destacan instituciones como centros de formación y de reunión de los futuros creadores de vanguardia españoles, en los cuales se relacionaron y pusieron en común sus referencias o fragmentos estéticos aprendidos, con los que gestaron sus primeros proyectos interdisciplinarios. En ellos, se aprecian las diferentes corrientes renovadoras de tipo social, cultural o tecnológico.

- Durante el proceso de realización de sus obras, los creadores de la vanguardia española se vieron condicionados por sus propias circunstancias personales. En los resultados obtenidos, se concluye que las obras de estos autores poseen una naturaleza fragmentaria por haber sido producto de la influencia de diferentes factores relacionados con su entorno: la familia, las amistades, las preferencias culturales, los condicionantes sociales, de género, políticos o el propio mundo interior. Los resultados creativos de estos creadores fueron de gran riqueza debido a la época de modernidad que vivía Europa y cuya recepción lograron en la medida en que pudieron, a pesar de las limitaciones que España sufría como país atrasado. Ello les hizo sentirse capaces de rebelarse contra las normas de carácter conservador establecidas por la sociedad española, cuestionando con ello su realidad –su contexto o sus circunstancias personales– mediante su implicación activa, la cual se refleja dependiendo del creador de forma directa o indirecta en los resultados.

- Existió una relación entre la modernidad y la vanguardia respecto de la temática del nuevo arte español. Éste buscó su propia renovación constante como modelo crítico, tratando de igualarse con el arte realizado en Europa. La vanguardia española fue resultado de un proceso de hibridación, donde se pusieron en común las propias referencias culturales españolas con aquellas otras provenientes del ámbito cultural europeo. Asimismo, los creadores de la vanguardia española se sintieron identificados y mostraron interés por participar de los acontecimientos culturales que tenían lugar en el ámbito europeo. La influencia estética e intelectual de determinados movimientos estéticos del nuevo arte fue posible gracias a la labor de diferentes intelectuales españoles y europeos, de diversas plataformas de divulgación, de la traducción de obras teóricas clave, así como de instituciones pedagógicas y políticas que actuaron de conectores entre España y el extranjero. De la misma forma, diversos elementos de la modernidad llegarían a España con un fin comercial. A su vez, el interés por lo popular incentivó que gran parte de los creadores pusieran en valor las raíces de su propia cultura, a la vez que se preocupasen por las comunidades más desfavorecidas y marginadas por las autoridades gubernamentales de su

tiempo. Todos estos elementos fueron empleados por los creadores españoles como revulsivo contra la situación de atraso social y cultural que experimentaba su país.

- El compromiso de la vanguardia española con la pedagogía y la educación fue alto. Con el fin de trabajar como agentes transmisores de la cultura, los creadores de vanguardia establecieron una mediación activa entre la sociedad y el arte. Utilizando las referencias aprendidas de la modernidad y de la vanguardia europea como material didáctico, las aplicaron como elementos constructivos con los que generar diferentes proyectos educativos y culturales. Un espacio de acción fragmentado, concebido como mosaico multidisciplinar donde cada pieza o disciplina –cine, arte, música o teatro– formó parte de las actividades organizadas, dependientes de cada ámbito y de la especialidad de cada creador. De esta forma, la vanguardia española intentó transmitir lo aprendido para promover el progreso cultural de su país. Esto llevó a sus integrantes a participar en la apuesta más clara por modernizar la sociedad española y situarla a la altura de otros países europeos desarrollados.

BIBLIOGRAFÍA

- Abril, M. (28 de Diciembre de 1930). María Mallo, *Blanco y Negro*, sin paginar.
- Adorno, T. W. (1962). *Prismas*. Barcelona: Ariel.
- Adorno, T. W. (1962). *Notas sobre literatura*. Barcelona: Ariel.
- Agamben, G. (2004). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aguilera Sastre, J. (Diciembre de 1989). El teatro experimental como alternativa (1920-1929). *Cuadernos El Público*, (42), pp. 5-19.
- Alarcón Sierra, R. (2015). La relación texto-fotografía en Viento del pueblo de Miguel Hernández. *Studia Iberica et Americana* (2).
- Alberti, L. B. (1996). *De la pintura*. México: Servicios Editoriales de la Facultad de Ciencias, UNAM.
- Alberti, R. (2005). *La arboleda perdida*. Madrid: El País.
- Alberti, R. (2003). *Obras Completas, teatro I*. Barcelona: Seix Barral.
- Alberti, R. (2003). El hombre deshabitado. En A. Muñoz (ed.). *Teatro español de vanguardia* (pp. 485-533). Madrid: Castalia.
- Alberti, R. (29 de Septiembre de 1985). De las hojas que faltan. *El País*. Recuperado el 18 de julio de 2018 de http://elpais.com/diario/1985/09/29/opinion/496792807_850215.html
- Alberti, R. (1959). *Cal y canto*. Buenos Aires: Losada.
- Alique, J. B. (1980). Introducción. En *Todo Ubú* (pp. 7-18). Barcelona: Bruguera.
- Amar y Borbón, J. (2007). *Discurso en defensa del talento de las mujeres*. Barcelona: Linkgua.
- Amorós, A. (1996). *Luces de candilejas. los espectáculos en España (1898-1939)*. Madrid: Austral.
- Apollinaire, G. (2011). *Alcoholes*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aragon, L. (2001). *Los colages*. Madrid: Síntesis.
- Araque Hontangas, N. (2009). La educación en la Constitución de 1812: antecedentes y consecuencias. *Revista de la facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche* (número especial), pp. 1-21.
- Araquistáin, L., y Coll y Cuchí, C. (1926). *¿Qué es España?* Recuperado el 18 de julio de 2018 de <https://vimeo.com/83834466>
- Arnaldo, J. (2008). *¡1914! La vanguardia y la Gran Guerra*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid.

- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Aub, M. (2011). *Dos vidas imaginarias*. Barcelona: Rba.
- Aub, M. (1985). *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar.
- Auerbach, E. (1975). *Mímesis: la realidad en la literatura*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ayala, F. (2006). *Indagación del cinema*. Madrid: Visor.
- Ayala, F. (2006). *Recuerdos y olvidos (1906-2006)*. Madrid: Alianza.
- Aznar Soler, M. (2006). Rafael Dieste y el Retablo de Fantoques de Misiones Pedagógicas. En E. Otero Urtaza y M. García Alonso (eds.). *Las Misiones Pedagógicas* (pp. 461-477). Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Bachmann, Marie-Laure (1998). *La rítmica Jacques-Dalcroze: una educación por la música y para la música*. Madrid: Pirámide.
- Baena, F. (2010). Hilos que buscan su texto. Nota sobre los *collages*. En *Desbordamiento de Val del Omar* (pp. 224-234). Madrid: MNCARS.
- Baker, E. (1975). Prólogo. En *Yo, inspector de alcantarillas* (pp. 9-22). Madrid: Turner.
- Baltar, E. (2011). Fragmentos de una enciclopedia cubista (aproximación a Walter Benjamin a través de Baudelaire). En C. Muñoz Gutiérrez (ed.). *El pensador vagabundo. Estudios sobre Walter Benjamin* (pp. 29-66). Madrid: Eutelequia.
- Banfield, A. (2016). *La mesa fantasma. Virginia Woolf, Roger Fry, Bertrand Russell y el modernismo*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Barbachano, C. (1989). *Buñuel*. Barcelona: Salvat.
- Baroja, C. (1998). *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*. Barcelona: Tusquets.
- Barraqué, J. (1982). *Debussy*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Batjin, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Baudelaire, C. (2007). Moral del juguete. *Exit: imagen y cultura* (25), p. 136.
- Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Bayo, M. (Noviembre, 1972). Alberti por Alberti. *Primer Acto*, (150), pp. 9-10.
- Beard, T. (2010). José Val del Omar a lo largo de tres vanguardias. En *Desbordamiento de Val del Omar* (pp. 56-65). Madrid: MNCARS.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*, Madrid: Akal.

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Benjamin, W. (1987). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, W. (1971). *Ángelus Novus*. Barcelona: Edhasa.
- Bernadac, M. y Michael, A. (1998). *Picasso: Propos sur l'art*. París: Gallimard.
- Beteta Martín, Y. (2016). *Brujas, femme fatale y mujeres fálicas. Un estudio sobre el concepto de monstruosidad femenina en la demonología medieval y su representación iconográfica en la Modernidad desde la perspectiva de la Antropología de Género*. (Tesis de doctorado). Madrid: Facultad de Geografía e Historia, UCM.
- Bethencourt, F. (2016). Un ballet español para la escena moderna. En *La romería de los cornudos* (pp. 18-31). Madrid: Fundación Juan March.
- Bill, M. (2005). Introducción. En *De lo espiritual en el arte* (pp. 7-15). Barcelona: Paidós.
- Biro, S. (2002). Gabinete de curiosidades. *Ciencias* (68), pp. 28-29.
- Blazquez Graf, N. (2011). *El retorno de las brujas. Incorporación, aportaciones y críticas de las mujeres a la ciencia*. México, D. F.: UNAM.
- Boccioni, U. et al. (1979). La pintura futurista. Manifiesto técnico. En A. González, F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz (eds.). *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945* (pp. 133-134). Madrid: Turner.
- Bonet, J. M. (2014). Gregorio Prieto y el postismo: algunos hitos. En A. Cruz Yábar y A. I. Cruz (coord.). *Gregorio Prieto y la fotografía* (pp. 127-139). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Bonet, E. (2010). Un sueño de cinematografía intuída insólita. En *Desbordamiento de Val del Omar* (pp. 182-208). Madrid: MNCARS.
- Bonet, J.M. (2009). Fragmentos sobre Rafael Cansinos Assens y El movimiento V.P. En *El movimiento V.P.* Madrid: Arca.
- Bonet, J. M. (2002). *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*. Madrid: Seacex.
- Bouchet, Sylvain (2013). *La mise en scène est de Pierre de Coubertin*, Paris: Éditions Jacob-Duvernet.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Borrás T. (1931). *"Tam-Tam". Pantomimas, bailetes, cuentos coreográficos y mimodramas*. Madrid: CIAP.
- Bóveda, X. et al. (15 de Marzo de 1919). Un manifiesto literario. *Grecia*, p. 11.

- Bowl, J. (2000). El constructivismo en el teatro. En A. Cela y M. Sánchez (eds.). *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* (pp. 219-233). Madrid: MNCARS.
- Bozal, V. (2005). El oficio de vivir. Construir con fragmentos. En T. Llorens (ed.) *Mímesis. Realismos modernos. 1918-1945* (pp. 15-47). Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- Bozal, V. (2005). Prólogo. En *La deshumanización del arte* (pp. 9-41). Madrid: Espasa-Calpe.
- Bradley, F. (1999). *Movimientos en el Arte Moderno*. Hong Kong: Ediciones Encuentro.
- Brassaï (1964). *Conversations avec Picasso*. París: Gallimard.
- Breton, A. (2005). *Los vasos comunicantes*. Madrid: Siruela.
- Breton, A. (2002). *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor.
- Breton, A. (2000). *El amor loco*. Madrid: Alianza.
- Breton, A. (1972). *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza.
- Brihuega, J. (2015). Hypnerotomachia anatómica. En J. Brihuega, C. Lomba (eds.). *Fisiología de los sueños* (pp. 13-52). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Brihuega, J. (1981). *Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936*. Madrid: Istmo.
- Brown, Douglas A. (1996). Revisiting the Discourses of art, beauty and sport from the 1906 Consultative Conference for the Arts, Literature and Sport. *Olympika: The international Journal of Olympic Studies* (5), pp. 1-24.
- Brown, E. A. (2002). *Brancusi y la fotografía*. Madrid: H. Kliczkowski.
- Buñuel, L. (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Buñuel, L. (1 de Abril de 1927). Del plano fotogénico. *La Gaceta Literaria* (7).
- Buñuel, L. y Bello, J. (2003). Hamlet. En A. Muñoz-Alonso López (ed.). *Teatro español de vanguardia* (pp. 76-77). Madrid, España: Castalia.
- Caballero Guiral, J. (2012). Leonora Carrington y sus memorias. Una experiencia de violencia y locura. *Arte y políticas de identidad* (6), pp. 117-132.
- Caballero Guiral, J. (1995). Mujer y surrealismo. *Asparkía. Investigación feminista* (5), pp. 71-81.
- Calduch, J. (1998). Palladio y Piranesi ante las ruinas. *Loggia, Arquitectura & Restauración* (6), pp. 24-33.
- Campoy, A. M. (1980). *María Blanchard*. Madrid: Gavar.
- Camps, S. V. (1922). *Ideólogos, teorizantes y videntes*. Barcelona: Minerva.

- Cansinos Assens, R. (2009). *El movimiento V.P.* Madrid: Arca.
- Carabias, M. (2004). Dalí y la fotografía internacional. En *Huellas dalinianas* (pp. 299-317). Madrid: MNCARS.
- Carmona, E. (2001). Tres consideraciones sobre la Escuela de Vallecas. En J. Brihuega, C. Lomba (eds.). *Alberto. 1895-1962* (pp. 123-138). Madrid: MNCARS.
- Carmona, E. (1994). Materias creando un paisaje. Bejamín Palencia, Alberto Sánchez, el "reconocimiento estético" de la naturaleza agraria. 1930-1933. En *El surrealismo en España* (pp. 117-155). Madrid: MNCARS.
- Carretón Cano, V. (11 de junio de 2006). La memoria restituída. "El monumento a los pájaros" de Alberto Sánchez. *El Maquinista de la Generación*, pp. 6-25.
- Casamartina i Parassols, J. (2003). *Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid*. Valladolid: Museo Patio Herreriano.
- Casares, E. (2001). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, (vol. 8). Madrid: SGAE.
- Casares, E. (1987). La música española hasta 1939, o la restauración musical. En: Emilio Casares Rodicio, Israel Fernández de la Cuesta y José López-Caló (eds.). *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"* (pp. 261-322). Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Casares, E. (1986). *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca (1915-1939)*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Casellas, J. (2011). La baronesa Dadá. Elsa von Freytag-Loringhoven (1874/1927) vanguardista protoperformer. *Efímera revista* (2), pp. 21-25.
- Chacel, R. (1980). *Estación. Ida y vuelta*. Barcelona: Bruguera.
- Chadwick, W. (1998). Women, Surrealism, and Self-Representation. En Chadwick, W. (ed.). *Mirror images: Women, Surrealism, and Self-Representation* (pp. 22-27). Cambridge: MIT Press.
- Chávarri, R. (1975). *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.
- Checa, F. (2010). La idea de imagen artística en Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929). En M. Warnke (ed.). *Aby Warburg. Atlas Mnemosyne* (pp. 135-154). Madrid: Akal.
- Chica, F. (1999). Pasión y compasión en Emilio Prados. Límites e una biografía. En F. Chica (ed.). *Emilio Prados, 1899-1962* (pp. 29-43). Madrid: Residencia de Estudiantes.

- Cicerón, M. T. (1997). *La invención retórica*. Madrid: Gredos.
- Cirlot, J. E. (1997). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Cooper, D. (1968). *Picasso y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cordero, B. (2017). La habitación de Maruja (breve apunte sobre sus escritos). En J. Pérez de Ayala y G. de Osma (coord.). *Maruja Mallo. Orden y creación* (pp. 68-77). Madrid: Guillermo de Osma Galería.
- Corredor-Matheos, J. (1975). *Vida y obra de Benjamín Palencia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Cortés, J. M. G. (2003). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- Coubertin, P. d. (2011). *Pierre de Coubertin (1863-1957). Olimpismo. Selección de textos*. Lausana: IOC.
- Cózar, R. d. (1991). *Poesía e imagen. Formas difíciles de Ingenio Literario*. Sevilla: El carro de la nieve.
- Crego, C. (2007). *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid: Abada.
- Crispin, J., y Buckley, R. (1973). *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza.
- Cruz Yábar, A. (2014). Las fotografías de Gregorio prieto y Eduardo Chicharro en Roma. En A. Cruz Yábar y A. I. Cruz (coord.). *Gregorio Prieto y la fotografía* (pp. 11-30). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Cueva, A. D. I., y Márquez Padorno, M. (2015). La Residencia de Señoritas (1913-1936). Una habitación propia para las españolas. En A. de la Cueva y M. Márquez Padorno (eds.). *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)* (pp. 24-77). Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Daix, P. (1995). *Dictionnaire Picasso*. París: Éditions Robert Laffont.
- Dalí, S. (2003). *Diario de un genio*. Barcelona: Tusquets.
- Dalí, S. (1993). *Vida secreta de Salvador Dalí*. Barcelona: Antártida.
- Dalí, S. (1977). *Confesiones inconfesables*. Barcelona: Planeta.
- Dalí, S. (24 de Octubre de 1929). Un chien andalou. *Mirador* (39).
- Dalí, S. (15 de Diciembre de 1927). Film-Arte, Film-Antiartístico. *La Gaceta Literaria* (24), pp. 4-5.
- Dalí, S. (1927). Sant Sebastiá. *L'Amic de les Arts* (16), pp. 52-54.
- Defez, A. (2002). Verdad, conocimiento y realidad en Ortega. *Revista de Estudios Orteguianos*, (6), pp. 119-132.

- Delorme, J. C. y Dubois, A. M. (1999). *Passages couverts parisiens*. París: Éditions Parigramme.
- Dennis, N. (1995). *José Bergamín-Manuel de Falla (1924-1935). El epistolario*. Valencia: Pre-textos.
- Díaz Fernández, J. (2012). *La Venus Mecánica*. Madrid: Asociación Libreros De Lance.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2008). *El bailar de soledades*. Valencia: Pre-Textos.
- Diego, E. d. (1999). Cuatro historias de mujeres. En A. Castaño (coord.). *Fuera de orden: mujeres de la vanguardia española* (pp. 33-47). Madrid: Mapfre.
- Díez de Revenga, F. J. (2002). José de Ciria y Escalante y la revista *Reflector* en la primera vanguardia. *Monteagudo* (7), pp. 69-79.
- Domènech Tomàs, M. (2000). Torres García, 1926-1933. Una "reconstrucción" de sus maderas. En Guillermo de Osma Galería, *Torres-García. Construcciones en Madera* (pp. 3-15). Madrid: Guillermo de Osma Galería.
- Doñate, M. (2008). Julio González: el escultor del hierro. Julio González. En M. Doñate (ed.). *Julio González. Retrospectiva* (pp 13-31). Madrid: MNCARS.
- Ducasse, I. (2005). *Los Cantos de Maldoror*. Madrid: Cátedra.
- Duchamp, M. (2012). *Escritos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Duplessis, Y. (1972). *El surrealismo*. Barcelona: Oikos-tau.
- Durozoi, G. (2007). *Diccionario Akal de arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Durán Hernández-Mora, G. (2009). *Dandysmo y contragénero. La artista dandy de entreguerras: Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks* (Tesis Doctoral). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Duran, X. (2008). *El artista en el laboratorio. Pinceladas sobre arte y ciencia*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Ehrenburg, I. (1932). *Fábrica de sueños*. Madrid: Cénit.
- Elger, D. (2004). *Dadaísmo*. Barcelona: Taschen.
- Elola, J. (9 de Octubre de 2017). Esa mujer artista a la que llamaron "vaca". *El País*. Recuperado el 18 de julio de 2018 de https://elpais.com/cultura/2017/10/09/actualidad/1507543823_332185.html
- Erben, W. (2004). *Joan Miró (1893-1983). El hombre y su obra*. Madrid: Taschen.

- Estruga, J. (Septiembre-Diciembre, 2007). Un ballet de Apollinaire, con decorados de Picasso y música de José Soler Casabón, que no llegó a representarse en la escena nacional francesa. *Rolde*, (123), pp. 28-37.
- Falla, M. d. (2003). *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Austral.
- Fanés, F. (2004). Dalí. Cultura de masas. En *Dalí. Cultura de masas* (pp. 38-217). Madrid: MNCARS.
- Faro, M. (14 de Noviembre de 2017). El último fragmento de un cuadro perdido de Magritte completa el 'puzzle' en Bruselas. *El País*. Recuperado el 18 de julio de 2018 de https://elpais.com/cultura/2017/11/14/actualidad/1510674967_751834.html
- Faxedas Brujats, M. L. (2015). El vibracionismo de Rafael Barradas: Genealogía de un concepto. *Archivo español de arte* (351), pp. 281-298.
- Felipe, J. d. (2015). Cajal y sus dibujos: cuando la ciencia era arte. En J. Brihuega, C. Lomba (eds.). *Fisiología de los sueños* (pp. 75-89). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Felski, R. (1994). Modernism and Modernity: Engendering Literary History. En Rado, L. (ed.). *Rereading Modernism* (pp. 191-208). Nueva York, Nueva York: Garland.
- Fernández, V. (27 de Diciembre de 2016). La «Composición surrealista» que nunca dibujó Dalí. *La Razón*. Recuperado el 18 de julio de 2018 de <https://www.larazon.es/cultura/la-composicion-surrealista-que-nunca-dibujo-dali-CN14198309>
- Fernández Aparicio, C. (2003). La escultura de vanguardia en la colección del MNCARS. En *Arte para un siglo. II. Vanguardias [1925-1939]* (pp. 65-81). Madrid: MNCARS.
- Fernández López, J. A. (2006). En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe. *A Parte Rei. Revista de filosofía* (48), pp. 1-12.
- Fernández Polanco, A. (2013). Escribir desde el montaje. Otra forma de exponer. En S. Blasco (ed.). *Investigación artística y universidad. Materiales para un debate* (pp. 105-115). Madrid: Ediciones asimétricas.
- Fernández Poza, M. (1998). A propósito de Mary Wollstonecraft. *Cuadernos de Historia Contemporánea* (20), pp. 273-284.
- Filmanova (Productor), y Reixa, A. (Director). (2009). *Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco*. [Película]. España.
- Fizman, M. (2009). Nota preliminar. En *Vidas imaginarias* (pp. 9-12). Buenos Aires: Losada.
- Foster, H. (2004). *Diseño y delito y otras diatribas*. Madrid: Akal.

- Franco, E. (7 de Octubre de 1988). La ópera 'Charlot' tras medio siglo. *El País*. Recuperado el 18 de julio de 2018 de http://elpais.com/diario/1988/10/07/cultura/592182009_850215.html
- Freud, S. (1981). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. y Abraham, K. (2005) *Correspondencia completa*. España: Síntesis.
- Fuentes, V. (2005). *La mirada de Buñuel. Cine, literatura y vida*. Madrid: Tabla Rasa.
- Gagnebin, J. M. (2005). Después de Auschwitz. *Boletín de estética* (3), pp. 1-24.
- García Alcázar, E. (1988). *Óscar Esplá y Triay. Estudio monográfico. documental*. Alicante: Diputación de Alicante/ CAM.
- García Alonso, M. (2003). "Necesitamos un pueblo". Genealogía de las Misiones Pedagógicas. En G. Sáenz de Buruaga (ed.). *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas* (pp. 75-113). Madrid: Residencia de Estudiantes.
- García de Carpi, L. (1986). *La Barraca: La pintura surrealista española (1924-1936)*. Madrid: Istmo.
- García de la Concha, V. (1979). Anotaciones propedéuticas sobre la vanguardia literaria hispánica. En *Homenaje a Samuel Gili Gaya* (pp. 99-111). Barcelona: Bibliograf.
- García del Busto, J. L. (2003). Rafael Alberti y la música. En J. Manuel Bonet, C. Pérez y J. Pérez de Ayala (eds.). *Entre el clavel y la espada. Rafael Aberti en su siglo* (pp. 195-212). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- García Gallardo, C. (2010). Introducción a los músicos del 27. En C. L. García Gallardo, F. Martínez González y M. Ruiz Hilillo (eds.). *Los músicos del 27* (pp. 7-37). Granada: Universidad de Granada.
- García Gallardo, C. (2010). Ernesto Halffter: *Sinfonietta*. En C. L. García Gallardo, F. Martínez González y M. Ruiz Hilillo (eds.). *Los músicos del 27* (pp. 186-202). Granada: Universidad de Granada.
- García García, L. I. (2010). Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin. En C. Muñoz Gutiérrez (ed.). *El pensador vagabundo. Estudios sobre Walter Benjamin* (pp. 158-185). Madrid: Eutelequia.
- García Gil, D. (2010). Manuel Blancafort: *El parc d'Atraccions*. En C. L. García Gallardo, F. Martínez González y M. Ruiz Hilillo (eds.). *Los músicos del 27* (pp. 313-331). Granada: Universidad de Granada.
- García Hernández, M. A. (1997). Míster *Le Corbusier*. En J. J. Lahuerta (ed.). *Le Corbusier y España* (pp. 39-82). Barcelona: Centre de Cultura Contemporània.
- García Lorca, F. (2003). El paseo de Buster Keaton. En *Teatro español de vanguardia* (pp. 115-117). Madrid: Castalia.

- García Manzano, J. E. (2010). Julián Bautista: *Suite all'antica*. En C. L. García Gallardo, F. Martínez González y M. Ruiz Hilillo (eds.). *Los músicos del 27* (pp. 259-277). Granada: Universidad de Granada.
- García Puig, M. J. (1990). *Joaquín Torres García y el Universalismo Constructivo*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- García Soria, M. (2015). Santiago Ramón y Cajal. En J. Brihuega, C. Lomba (eds.). *Fisiología de los sueños* (pp. 55-71). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Gautrand, J. C. (2016). *Eugène Atget. París*. Colonia: Taschen.
- Gaya, R. (2003). Mi experiencia en las Misiones Pedagógicas (1931-1936). Con el Museo del Prado de viaje por España. En G. Sáenz de Buruaga (ed.). *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas* (pp. 19-33). Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Gaya Nuño, J. A. (1957). *Escultura Española Contemporánea*. Madrid: Guadarrama.
- Gibson, I. (2003). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*. Barcelona: Folio.
- Giménez Caballero, E. (1983). *Notas marruecas de un soldado*. Barcelona: Planeta.
- Giménez Caballero, E. (1979). *Memorias de un dictador*. Barcelona: Planeta.
- Giménez Caballero, E. (1975). *Yo, inspector de alcantarillas*. Madrid: Turner.
- Giménez Rodríguez, F. J. (2010). Nacionalismo y exotismo en la generación del 27. En C. L. García Gallardo, F. Martínez González y M. Ruiz Hilillo (eds.). *Los músicos del 27* (pp. 168-181). Granada: Universidad de Granada.
- Glantz, M. (Octubre de 2012). Frida Kahlo. Diseminación y amplificación. *Revista de la Universidad de México, México, Nueva Época* (104), pp. 15-26.
- Gleizes, A., y Metzinger, J. (1912). *Du Cubisme*. París, Francia: Éditions Présence
- Golding, J. (1988). *Cubism: A History and Analysis, 1907-1914* (3ª ed.). Londres: Faber and Faber.
- Gombrich E. H. (1999). *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Madrid: Debate.
- Gombrich, E. H. (1971). *Freud y la psicología del arte*. Barcelona: Barral.
- Gómez de la Serna, G. (1963). *Ramón (obra y vida)*. Madrid: Taurus.
- Gómez de la Serna, R. (1999). *La Sagrada Cripta de Pombo*. Madrid: Visor Libros.
- Gómez de la Serna, R. (1993). Las cosas y "el ello". *Revista de Occidente* (146-147), pp. 91-106.
- Gómez de la Serna, R. (1991). *Greguerías. Selección 1910-1960*. Madrid: Espasa-Calpe.

- Gómez de la Serna, R. (1977). *Dalí*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Gómez de la Serna, R. (1968). *Ismos*. Buenos Aires: Brújula.
- Gómez de la Serna, R. (1961). *Retratos completos*, Madrid: Aguilar.
- Gómez de la Serna, R. (1958). *Flor de greguerías*. Buenos Aires: Losada.
- Gómez de la Serna, R. (1948). *Automoribundia, 1888-1948*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Gómez de la Serna, R. (1943). *Lo cursi y otros ensayos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Gómez de la Serna, R. (1 de Abril de 1930). La genial pintora Ángeles Santos, comunicada en un sanatorio. *La Gaceta Literaria* (79), pp. 1-2.
- Gómez de la Serna, R. (15 de Febrero de 1927). Las tijeras. *La Gaceta Literaria* (4).
- Gómez de la Serna, R. (1923). *Cinelandia*. Valencia: Editorial Sempere.
- Gómez de la Serna, R. (10 de Junio de 1921). El corral de Pathé. *Ultra* (13).
- Gómez de la Serna, R. (1910). "Proclama futurista a los españoles". Por F. T. Marinetti. Escrita expresamente para "Prometeo". *Prometeo*, pp. 517-518.
- Gómez de Liaño, I. (2015). Cajal frente a Dalí: neurología y surrealismo. En J. Brihuega, C. Lomba (eds.). *Fisiología de los sueños* (pp. 117-136). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Gómez de Tudanca, R., y Mateos Miera, E. (1998). *Rafael Alberti: Correspondencia a José M^a de Cossío. Seguido de Auto de fe y otros hallazgos inéditos*. Valencia: Pre-Textos.
- Gómez Mesa, L. (1986). Autobiografía intelectual, *Anthropos* (58).
- Gonzalez, M. (10 de Julio de 2017). La sociedad ocultista que dio origen al arte abstracto. *Cultura Colectiva*. Recuperado el 18 de julio de 2018 de <https://culturacolectiva.com/arte/blavatsky-esoterismo-y-arte-abstracto/>
- González Acilu, A. (1995). *La Maja Vestida, Alba, Homenaje a Góngora*. Madrid: ICCMU.
- González Aja, T. (2005). La restauración de los JJOO: Pierre de Coubertin y su época. En *In corpore sano: El deporte en la Antigüedad y la creación del moderno olimpismo* (pp. 235-246).
- González de León, U. (2011). Prólogo. En *Alcoholes* (pp. 3-13). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- González García, A. (2000). *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Madrid: MNCARS.

- González, J. (1999). Picasso et les cathédrales. Picasso sculpteur. En M. Tabart (ed.). *González Picasso dialogue* (p. 123). París: Centre Georges Pompidou, Musée Picasso.
- Gracián, B. (2011). *Obras completas*. Madrid: Cátedra.
- Greco, M. (2009). *La penosa manía de escribir. Ramón Gómez de la Serna en la revista Saber Vivir, 1940-1956*. Buenos Aires: Fundación espigas.
- Greeley, R. A. (2006). *Surrealism and the Spanish Civil War*. New Haven: Yale University Press.
- Gris, J. (2008). *Correspondencia y escritos*, Barcelona: El Acantilado.
- Gris, J. (1979). De las posibilidades de la pintura. En A. González, F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz (eds.). *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945* (pp. 77-83). Madrid: Turner.
- Grüner, E. (1998). Una introducción alegórica a Jameson y Žižek. En F. Jameson, y S. Žižek, (ed.). *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo* (pp. 4-12). Buenos Aires: Paidós.
- Gubern, R. (2010). El cine sonoro (1930-1939). En J. Talens (dir.). *Historia del cine español* (pp. 123-179). Madrid: Cátedra.
- Gubern, R. (2004). *Val del Omar, cinemista*. Granada: Los libros de la estrella.
- Gubern, R. (2003). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- Gubern, R. (1999). *Proyector de luna. la generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Guerra, L. (2006). *La mujer fragmentada: Historias de un signo*. Providencia: Editorial Cuarto Propio.
- Guigon, E. (2004). Dalí y la internacionalización del surrealismo. En *Huellas dalinianas* (pp. 289-298). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Guigon, E. (1995). *Historia del collage en España*. Teruel: Museo de Teruel.
- Guijarro, J. L. (2012). *Cuidado con la pintura: caricaturas del arte en el tiempo de vanguardias: Madrid, 1909-1925*. Madrid: Eutelequia.
- Heidegger, M. (2005). *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Henderson, L. (1983). *The fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton: Princeton university Press.
- Hernández Quintana, B. (2001). Josefina de la Torre, una escritora vanguardista. *El Guiniguada* (10), pp. 45-56.
- Hockney, D. (2001). *El conocimiento secreto*. Barcelona: Destino.

- Huerta Bravo, I. J. (2018). Ernesto Giménez Caballero: Fascismo y sentidocomún en *La Gaceta Literaria. Asociación española de semiótica* (27), pp. 559-584.
- Huici, F. (2009). Maruja Mallo, con el cerebro en la mano. En F. Huici March y J. Pérez de Ayala (eds.). *Maruja Mallo* (pp. 33-69). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Huici, F. (2003). El poeta y la mujer pájaro. En J. Manuel Bonet, C. Pérez y J. Pérez de Ayala (eds.). *Entre el clavel y la espada. Rafael Aberti en su siglo* (pp. 175-186). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Huici, F. (1999). Fuera de Orden. En A. castaño (coord.). *Fuera de orden: mujeres de la vanguardia española* (pp. 13-31). Madrid: Mapfre.
- Huici, F. (1978). Entrevista con Maruja Mallo. *Camp del Arpa*, (53-54), pp. 27-31.
- Huxley, A. (2009). *Un mundo feliz*. Barcelona: Debolsillo.
- Irigoyen, E. (2002). El arte es una máquina de (des)montaje. Fordismo-Taylorismo y vanguardiasartísticas a principios del siglo XX. *Scripta. Nova Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* (119). Barcelona: Universidad de Barcelona. Recuperado el 18 de julio de 2018 de <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn119-7.htm>
- Jarque, V. (1992). *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Jiménez-Blanco, M. D. (2017). *Antes, desde y después del cubismo. Picasso, Gris, Blanchard, Gargallo y González, y vuelta a Picasso*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Jiménez, J. (2017). Somos plenamente libres. Las mujeres artistas y el surrealismo. En J. Lebrero Stals (dir.). *Somos plenamente libres. Las mujeres artistas y el surrealismo* (pp. 15-36). Málaga: Museo Picasso Málaga.
- Jouannais, J. Y. (2017). *El uso de las ruinas. Retratos obsidionales*. Barcelona: Acantilado.
- Jung, C. G. (2008). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Kandinsky, V. (2005). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- Karsavina, T. (1953). *Los ballets rusos*. Buenos Aires: Chapire.
- Kern, S. (1983). *The Culture of Spaceand Time: 1880-1918*. Cambridge: Harvard University Press.
- Krauss, R. E. (2002). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- Krohn, B. y Duncan, P. (2005). *Luis Buñuel. Filmografía completa*. Barcelona: Taschen.

- Laborda, G. (2017). Marcela Labraña, Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores. *Foro Interno. Anuario de Teoría Política* (17), pp. 137-140.
- Lahuerta, J. J. (2010). *Dalí, Lorca y la Residencia de Estudiantes*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Lahuerta, J. J. (2004). *El fenómeno del éxtasis*. Madrid: Siruela.
- Lapiedra, G. (1997). Una comparación entre Razón Vital y Razón Poética. María Zambrano y la Filosofía de la Religión. *Ilu. Revista de Ciencias de Las Religiones* (2), pp. 63-74.
- Laporta, V. (2012). La figura regia de Hatshepsut: una propuesta de análisis a partir de tres cambios ontológicos. *Antiguo Oriente: Cuadernos del Centro de Estudios de Historia del Antiguo Oriente* (10), pp. 83-114.
- Lázaro Docio, J. (2010). *El secreto creador de Salvador Dalí: el método paranoico crítico (1927-1937)*. Madrid: Eutelequia.
- Le Corbusier (1923). *Vers une architecture*. París: Les Éditions G. Crès et Cie.
- Leal, B. (2008). González y Picasso: ¿una "amistad difícil?". En M. Doñate (ed.). *Julio González. Retrospectiva* (pp. 89-111). Madrid: MNCARS.
- Lebrero Stals, J. (2017). Imágenes insumisas. En J. Lebrero Stals (dir.). *Somos plenamente libres. Las mujeres artistas y el surrealismo* (pp. 9-11). Málaga: Museo Picasso Málaga.
- Lichtenstein, S. (1964). Cézanne and Delacroix. *The Art Bulletin* (1), pp. 55-67.
- Linarejos Moreno Teva, M. (2016). *La ruina como proceso: Robert Overby, Gordon Matta-Clark, Francesca Woodman y su legado* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Liverani, P. (2006). Il Laocoonte in età antica. En *Laocoonte alle origini dei Musei Vaticani* (pp. 23-40). Roma: Musei Vaticani.
- Lista, G. (2000). El escenario futurista. En A. Cela y M. Sánchez (eds.). *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* (pp. 165-173). Madrid: MNCARS.
- Llodrà, J. M. (2006). Gris. En *Grandes genios del arte contemporáneo español- El siglo XX*. Madrid: Ciro Ediciones.
- Llorens, T. (2005). Mímesis. Realismos modernos. En T. Llorens (ed.). *Mímesis. Realismos modernos. 1918-1945* (pp. 49-211). Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- Llorens, T. (2001). *El ideal clásico en el arte moderno*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- Logroño, M. (2008). María Blanchard: Gozo y tormento del arte. En *María Blanchard (1881-1932)* (pp. 11-28), Santander: Museo de Bellas Artes de Santander.

- López, A. J. (8 de Febrero de 2017). Picasso piensa en la tragedia de Málaga cuando pinta el "Guernica". *Sur*. Recuperado el 18 de julio de 2018 de <http://www.diariosur.es/culturas/201702/08/picasso-piensa-tragedia-malaga-20170207215442.html>
- López Cobo, A. (2008). El ansia ultraísta de Guillermo de Torre. *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras* (1), pp. 61-77.
- López González, J. (2010). La Generación del 27 y el cine: Músicas para un nuevo arte. En C. L. García Gallardo, F. Martínez González y M. Ruiz Hillo (eds.). *Los músicos del 27* (pp. 99-120). Granada: Universidad de Granada.
- Lyotard, J. F. (2000). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Lucie-Smith, E. (2006). Gargallo: máscaras, cine y danza. En *Gargallo* (pp. 49-55). Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.
- Machado, A. (2001). *Juan de Mairena*. Madrid: El Mundo.
- Mallarmé, S. (2002). *Fragmentos sobre el libro*. Valencia: Colección de Arquitectura.
- Mallo, M. (1939). Lo popular en la plástica española a través de mi obra (1928-1936). Buenos Aires: Losada.
- Malraux, A. (2017). *El Museo Imaginario*. Madrid: Cátedra.
- Mandelbrot, B. (2009). *La geometría fractal de la Naturaleza*. Barcelona: Tusquets.
- Mangini, S. (2012). *Maruja Mallo*. Barcelona: Circe.
- Mangini, S. (2009). El papel de la mujer intelectual según Margarita Nelken y Rosa Chacel. En P. Nieva-de la Paz (ed.). *Roles de género y cambios social en la literatura española del s. XX* (pp. 171-186). Ámsterdam: Rodopi B.V.
- Marco, T. (2015). Un apunte sobre Fantochines y su contexto creativo. En *Fantochines* (pp. 34-39). Madrid: Fundación Juan March
- Marina, J. A. (2007). *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama.
- Marinetti, F. T. (1978). *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal.
- Marinetti, F. T. (1910). Proclama futurista a los españoles. *Prometeo*, pp. 519-531.
- Marinetti, F. T. (Abril de 1909). Fundación y manifiesto del Futurismo. *Prometeo*, pp. 65-73.
- Martín Martín, F. (2003). Un chien andalou: El subconsciente filmado y su incidencia plástica en la obra de Salvador Dalí. *Laboratorio de Arte* (16), pp. 287-318.
- Martín Moreno, A. (2010). La generación literaria del 27 y la música: Jorge Guillén y Federico García Lorca. En C. L. García Gallardo, F. Martínez González y M.

- Ruiz Hilillo (eds.). *Los músicos del 27* (pp. 53-69). Granada: Universidad de Granada.
- Martín Prada, J. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Martínez Benito, J. (2011). *Kandinsky y la abstracción: nuevas interpretaciones*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Martínez del Fresno, B. (2010). La Generación del 27 y el ballet: Los primeros proyectos. En C. L. García Gallardo, F. Martínez González y M. Ruiz Hilillo (eds.). *Los músicos del 27* (pp. 121-144). Granada: Universidad de Granada.
- Martínez González, F. (2010). La Generación musical del 27: principales figuras. En C. L. García Gallardo, F. Martínez González y M. Ruiz Hilillo (eds.). *Los músicos del 27* (pp. 41-51). Granada: Universidad de Granada.
- Martínez Nadal, R. (1998). Federico García Lorca: Vida. *Poesía* (43), p. 72.
- Marzo, J. L. (1989). La ruina o la estética del tiempo. *Universitas* (2-3), pp. 49-52.
- Matamoro, B. (1986). Discurso interrumpido sobre Walter Benjamin. *Cuadernos hispanoamericanos* (429), pp. 23-48.
- Matamoro, B. (1981). Guillaume Apollinaire (1880-1890). Recapitulación de las vanguardias. *Cuadernos Hispanoamericanos* (367-368), pp. 111-119.
- Mateo Hidalgo, J. (2015). *Flor de España o la vida de un torero*. Una partitura para el cine mudo español. *Síneris, Revista de Musicología* (25), pp. 1-23.
- Mateo Hidalgo, J. (2015). De la idea a la imagen: los procesos de creación cinematográfica en la España de las Vanguardias. *II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV 2015*. Valencia: Universitat Politècnica de València. Recuperado el 22 de julio de 2018 de <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1162>
- Mateo Hidalgo, J. (2015). Los procesos de creación en la investigación educativa. *V Congreso Internacional de Educación Artística y Visual* (pp. 1713-1724). Huelva: Universidad de Huelva.
- Mateos Miera, E. (2005). Alberti en el teatro de las vanguardias: vida y fortuna de la "Pájara Pinta". *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz* (1), 61-81.
- Mateos Miera, E. (2004). *Rafael Alberti y la música*. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía/Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Mateos Miera, E. (2004). Historia y resurrección de La pájara pinta. En E. Mateos Miera e I. Ramos Jiménez (eds.). *F. Elizalde-R. Alberti, "La pájara pinta"*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Mateos Miera, E. (2001). Estudio introductorio. En *Rafael Alberti. Historia de un soldado. Música de Igor Strawinsky*. Sevilla: Fundación El Monte.

- Mateos Miera, E. (2000). Poesía y ballet: El colorín colorado de Rafael Alberti. *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, pp. 571-582.
- McCully, M. (1981). *A Picasso Anthology*. Londres: Thames and Hudson.
- Mena, M. B. (2004). Solana y su mirada Goyesca". En M. J. Salazar y A. Trapiello (eds.). *José Gutiérrez Solana* (pp. 45-119). Madrid: Turner.
- Mendelson, J. (2003). La imagen de España en la década de 1930: paradoja del documental e impulso etnográfico en la obra de José Val del Omar y Luis Buñuel. En G. Sáenz de Buruaga (ed.). *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas* (pp. 61-72). Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Méndez Baiges, M. (2016). Vanguardias y camuflaje: la guerra como campo de pruebas del arte moderno. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía* (3), pp. 123-137.
- Mendoza, V. (28 de Octubre de 2015). La mujer que devolvía el rostro a los soldados de la I Guerra Mundial. *Yorokobu*. Recuperado el 18 de julio de 2018 de <https://www.yorokobu.es/anna-coleman/>
- Merkert, J. (1994). *Julio González. El escultor de la escultura en hierro*. Valencia, España: Colección Lecciones Alfons Roig, IVAM. Centre Julio González.
- Merleau-Ponty, M. (1964). Cézannes's doubt. En *Sense and Non-Sense* (pp. 19-25). Evanston: Northwestern University Press.
- Metzinger, J. (1972). *Le Cubisme était né: Souvenirs*. París: Éditions Présence.
- Metzinger, J. (Octubre-Noviembre de 1910). Note sur la peinture. *Pan*, pp. 649-651.
- Michaud, E. (2000). Crítica social y utopías experimentales. En A. Cella y M. Sánchez (eds.). *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* (pp. 309-318). Madrid: MNCARS.
- Michaud, E. (1996). El teatro de Oskar Schlemmer. En *Oskar Schlemmer*. Madrid: MNCARS.
- Micheli, M. d. (2012). *Las vanguardias artísticas del s. XX*. Madrid: Alianza.
- Miller, A. (2007). *Einstein y Picasso. El espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*. Barcelona: Tusquets.
- Molina Alarcón, M. (3 de Marzo de 2014). *La performance española avant la lettre: del Ramonismo al Postismo (1915-1945)*. Recuperado el 18 de julio de 2018 de http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/miquel_molina_la_performance_avant.pdf
- Montañés, J. A. (26 de Noviembre de 2017). Arte mutilado. *El País*. Recuperado el 18 de julio de 2018 de https://elpais.com/cultura/2017/11/17/actualidad/1510923461_544939.html

- Monterde García, J. C (2010). Algunos aspectos sobre el voto femenino en la II República española: Debates parlamentarios. *Anuario de la Facultad de Derecho* (28), 261-277.
- Montiel Alvarez, T. (2014). John Ruskin vs Viollet le Duc. Conservación vs Restauración. *ArtyHum. Revista digital de Artes y Humanidades* (3), pp. 151-160.
- Moreno Villa, J. (1944). *Vida en claro*. México: El Colegio de México.
- Moreno Villa, J. (20 de Septiembre de 1927). Escritos superficiales. Equilibrios en las palabras. *El Sol*.
- Morla Lynch, C. (2008). *En España con Federico García Lorca (Páginas de un diario íntimo, 1928-1936)*. Sevilla: Renacimiento.
- Morris, W. (1996). The Aims of Art, in *The Collected Works*. Princeton: Princeton University Press, 23:94.
- Morris, W., y Kelvin, N. (1984). *The collected letters of William Morris. Volume I*. Princeton: Princeton university Press.
- Moure, I. (Abril-Junio de 2012). Nuevas hipótesis sobre *La miel es más dulce que la sangre* de Dalí. *Archivo español de arte*, pp. 181-192.
- Müller, N. (1995). From Athens (1896) to Amsterdam (1928). En *Olympic Ceremonies. Historical Continuity and Cultural Exchange* (pp. 93-109).
- Müller-Westermann, I. (2013). Cuadros para el futuro. Hilma af Klint, una pionera secreta de la abstracción. En I. Müller-Westermann y J. Widoff (eds.). *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción* (pp. 33-50). Málaga: Museo Picasso.
- Muñoz-Alonso López, A. (2003). *Teatro español de vanguardia*. Madrid: Castalia.
- Muñoz, T. (2015). Amor a la luz de una luna veneciana. En *Fantochines* (pp. 40-43). Madrid: Fundación Juan March.
- Muñoz Gutiérrez, C. (2011). Introducción. El carácter destructivo. En C. Muñoz Gutiérrez (ed.). *El pensador vagabundo. Estudios sobre Walter Benjamin* (pp. 9-26). Madrid: Eutelequia.
- Murga Castro, I. (2015). Muros para pintar. Las artistas y la Residencia de Señoritas. En A. de la Cueva y M. Márquez Padorno (eds.). *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)* (pp. 86-127). Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Muschg, W. (1982). Epílogo del editor alemán. En *Berlín Alexandreplatz* (pp. 469-489). Barcelona: Bruguera.
- Nelken, M. (1 de septiembre de 1929). La vida y nosotras. *Blanco y Negro*.
- Nichols, R. (2001). *Vida de Debussy*. Madrid: Cambridge.

- Nommick, Y. (2004-2005). El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla. *Recerca Musicològica* (14-15), pp. 289-300.
- Núñez Rey, C. (2006). La narrativa de Carmen de Burgos, Colombine. El universo humano y los lenguajes. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* (719), pp. 347-361.
- Odom, S.J. (1998). Jaques-Dalcroze, Émile. En Selma Jeanne Cohen (ed.). *International Encyclopedia of Dance: A Project of Dance Perspectives Foundation* (pp. 594-97). Nueva York: Oxford University Press.
- New York: Oxford University Press. Olmedilla, J. G. (20 de Marzo de 1920). La epopeya del Ultra. *Grecia*, pp. 15-16.
- Oms, M. (1973). "Cine de vanguardia", *El cine*. Javier de Aramburu (dir.). San Sebastián: Buru Lan.
- Ontañón, E. (2015). La educación de la mujer en el proyecto pedagógico de Francisco Giner de los Ríos. En A. de la Cueva y M. Márquez Padorno (eds.). *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)* (pp. 192-201). Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Ordóñez, R. (2006). Gargallo y la construcción del vacío. En *Gargallo* (pp. 21-32). Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.
- Ors, E. d' (2003). *Pablo Picasso en tres revisiones*. Barcelona: Folio.
- Ors, E. d' (1999). *Cézanne*. Barcelona: El Acantilado.
- Ors, E. d' (1950). *Obra catalana completa (1906-1910)*. Barcelona: Editorial Selecta.
- Ors, E. d' (31 de Octubre de 1911). Glosari. Aforística de Xènius. *La Veu de Catalunya* (14).
- Ortega y Gasset, J. (2005). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ortega y Gasset, J. (1987). *Velázquez*. Madrid: Aguilar.
- Ortega y Gasset, J. (1981). Prólogo a las ediciones precedentes. En *Obras completas de Sigmund Freud* (pp. 9-10). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ortega y Gasset, J. (1974). *Mocedades*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ortega y Gasset, J. (1966). *El espectador. Tomo IV*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ortega y Gasset, J. (1966). *El espectador. Tomos V y VI*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ortega y Gasset, J. (1965). *En torno a Galileo. Esquema de la crisis*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ortega y Gasset, J. (1964). *Obras completas, Tomo VI*. Madrid: Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. (1961). *La rebelión de las masas*. Madrid: Espasa-Calpe.

- Ortega y Gasset, J. (1960). *El espectador. Tomo IV*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ortega Muñoz, J. F. (2004). María Zambrano, filósofo de la aurora. En *María Zambrano. Breve Antología* (pp. 5-19). Granada: Junta de Andalucía.
- Otero Urtaza, E., y García Alonso, M. (2006). Cronología. En E. Otero Urtaza y M. García Alonso (eds.). *Las Misiones Pedagógicas, 1931-1936* (pp. 34-59). Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Palacios, M. (2010). La participación de la mujer: Rosa García Ascot. En C. L. García Gallardo, F. Martínez González y M. Ruiz Hilillo (eds.). *Los músicos del 27* (pp. 343-360). Granada: Universidad de Granada.
- Palacios, M. (2008). Introducción. En *El grupo de los ocho y la nueva música (1920-1936)* (pp. 8-10). Madrid: Fundación Juan March.
- Panofsky, E. (1980). *La perspectiva como forma simbólica*. (1980). Barcelona: Tusquets.
- Parmelin, H. (1969). *Picasso Says*. Londres: Allen and Unwin.
- Parsons, D. L. (2003). *A Cultural History of Madrid. Modernism and the Urban Spectacle*. Oxford: Berg.
- Pascual, J. (2008). *Guía universal de la música clásica*. Barcelona: Robinbook.
- Patiño, A. (2009). Mitad ángel, mitad marisco. En F. Huici March y J. Pérez de Ayala (eds.). *Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco* (pp. 11-28). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Paz, M. (2000). El teatro de los pintores. En A. Cela y M. Sánchez (eds.). *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* (pp. 9-35). Madrid: MNCARS.
- Paz, O. (1956). El surrealismo. *Universidad de México* (10), pp. 1-11.
- Paz, O. y Marichal, J. (1971): *Las cosas en su sitio. Sobre la literatura española del siglo XX*. Ciudad de México: Finisterre.
- Peller, M. (2010). Un recuerdo de infancia. Juego, experiencia y memoria en los escritos de Walter Benjamin. *Nómadas* (27).
- Penrose, R. (1989). *Picasso*. Barcelona: Salvat.
- Peralta Gilabert, R. (2007). *Manuel Fontanals, escenógrafo. teatro, cine y exilio*. Madrid: Fundamentos.
- Pérez de Ayala, J. (2009). Cotas de ascensión / Puntos de contemplación. En F. Huici March y J. Pérez de Ayala (eds.). *Maruja Mallo* (pp. 89-105). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Pérez-Lizano, M. (1989). El "collage" surreal aragonés, 1932-1960, y otros, 1950-1988. En F. Rodon y E. Trullenque (coord.). *El collage surrealista en España* (pp. 7-8). Teruel: Museo de Teruel.

- Pérez Monguió, F. (24 de Noviembre de 1998). La obra inédita de Alberti es "El colorín colorado" y se escribió en 1926. *El País*. Recuperado el 18 de julio de 2018 de http://elpais.com/diario/1998/11/24/andalucia/911863345_850215.html
- Pérez-Oramas, L. (2016). La regla anónima: Joaquín Torres-García, impulsión esquemática y modernidad arcádica. En S. Saavedra, G. Saavedra y F. Andrada (eds.). *Joaquín Torres-García: Un moderno en la arcadia* (pp. 11-39). Madrid: Ediciones El Viso.
- Pérez Perucha, J. (2010). Narración de un aciago destino (1896-1930). En J. Talens (dir.). *Historia del cine español* (pp. 19-121). Madrid: Cátedra.
- Pérez Sánchez, A. E. (1981). Prólogo. En *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936* (pp. 9-13). Madrid: Istmo.
- Pérez Sevilla, G. (1992). *Historia de la música y sus compositores*. Estella: Euroliber.
- Pino, J. M. d. (1995). *Montajes y fragmentos: Una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Ámsterdam-Atlanta: Rodopi.
- Pittau, V. (2013). El ballet como campo de experiencias vanguardistas. Dos casos paradigmáticos con música de Satie. *Revista del Instituto Superior de Música* (14), pp. 34-35.
- Pizza, A. (1995). Baudelaire, la ciudad, el arte. En *El pintor de la vida moderna* (pp. 11-72). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Plans, J. J. (1965). *Alejandro Casona. (Juego biográfico dividido en una raíz y tres árboles)*. Oviedo: Gráficas Summa.
- Platon (1871). *Filebo*. Madrid: Medina y Navarro editores.
- Pliego de Andrés, V. (2006). El Servicio de Música: Eduardo Martínez Torner y Pablo de Andrés Cobos. En E. Otero Urtaza y M. García Alonso (eds.). *Las Misiones Pedagógicas, 1931-1936* (pp. 414-443). Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Poe, E. A. (1977). *Obras inmortales*. Madrid: EDAF.
- Poincaré, H. (1963). *La ciencia y la hipótesis*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Preckler, A. M. (2003). *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX. Tomo II (Arquitectura, pintura y escultura del siglo XIX). (Arquitectura del siglo XX)*. Madrid: Editorial Complutense.
- Puelles Romero, L. (2002). *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Pulido, N. (9 de Enero de 2015). Miguel Ángel: retrato de un genio no tan "divino" como lo pintan. *ABC*. Recuperado el 18 de julio de 2018 de <http://www.abc.es/cultura/arte/20150104/abci-biografia-miguel-angel-buonarroti-201501022036.html>

- Quinn, E. (2002). *Picasso y sus objetos*. Madrid: H. Kliczkowski.
- Ramírez, J. A. (2006). *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela.
- Ramírez, J. A. (2003). El sueño de los monstruos produce la (sin) razón. Lo emblemático y lo narrativo en las novelas visuales de Max Ernst. En *Tres novelas en imágenes* (pp. 495-518). Barcelona: Atalanta.
- Ramírez Serrano, J. (2018). La danza en las ceremonias de inauguración de los Juegos Olímpicos. Orígenes modernos. En A. M. Díaz Olaya y A. Calvo Luch (Coord.). *Danza, investigación y educación. Danza e ideología(s)* (pp. 131-146). Málaga: Universidad de Málaga.
- Ramón y Cajal, S. (1946). *El mundo visto a los ochenta años. Impresiones de un arterioesclerótico*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Ramón y Cajal, S. (1899, 1904). *Textura del sistema nervioso del hombre y de los vertebrados*. Madrid: Moya.
- Ramón y Cajal, S. (1894). Consideraciones generales sobre la morfología de la célula nerviosa. *La Veterinaria Española* (1320-1322), pp. 257-260, 273-275 y 289-291.
- Ramos, C. (2010). Vicente Huidobro (1893-1948) y la estética del purismo. En J. Acebrón (dir.). *Construyendo la modernidad. Escritura y arquitectura en el Madrid moderno (1918-1937)* (pp. 113-130). Lleida: Universidad de Lleida.
- Rancière, J. (2000). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: Lom.
- Raquejo, T. (2010). Frankenstein o el Moderno Prometeo. *Exit Book* (13), pp. 110-113.
- Raquejo, T. (2004). *Dalí: metamorfosis*. Madrid: Edilupa.
- Raynal, M. (1912). Conception et vision, *Gil Blas*.
- Read, P. (1995). *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire 1905/1973*. Paris: Jean Michel Place.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22. Ed.). Madrid: Espasa.
- Reina, M. F. (8 de Diciembre de 2017). Las Mujeres artistas y el Surrealismo. *El plural*. Recuperado el 18 de julio de 2018 de <https://www.elplural.com/opinion/2017/12/08/las-mujeres-artistas-y-el-surrealismo>
- Requena, C. (2007). La deshumanización del arte en Rosa Chacel. *Artífara* (7).
- Ribes, F. et al. (1977). *Caminos abiertos por Pablo R. Picasso*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando.
- Richardson, J. R. (1996). *A Life of Picasso, Vol. 2, 1907-1917: The Painter of Modern Life*. Nueva York: Random House.

- Río Ortega, P. d. (1933). Arte y artificio de la ciencia histológica. *Revista Residencia* (4), pp. 191-206.
- Ríos, L. d. I. (2006). El Teatro del Pueblo de Misiones Pedagógicas y el Teatro Universitario de La Barraca. En E. Otero Urtaza y M. García Alonso (eds.). *Las Misiones Pedagógicas, 1931-1936* (pp. 456-457). Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Rius, N. (1999). Ángeles Santos entrevistada por Núria Rius Vernet. *DUODA Revista d'Estudis Feministes* (16).
- Rivas Cherif, C. (1991). *Cómo hacer teatro. Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*. Valencia: Pretextos.
- Rivas, E. d. (Diciembre, 1989). Rivas Cherif y el ballet, *Cuadernos El Público* (42), pp. 54-60.
- Rivas Bonillo, A. (2012). Literatura y espectáculo: "El circo" (1917), de Ramón Gómez de la Serna. En R., Alemany Ferrer, y F. Chico Rico (eds.). *XVIII Simposio de la SELGYC* (pp. 509-519). Alicante: Universidad de Alicante.
- Rodon, F. (1989). El "collage", surrealismo, Ramón y los Buñuel. En F. Rodon y E. Trullenque (coord.). *El collage surrealista en España* (pp. 9-12). Teruel: Museo de Teruel.
- Rodríguez, C. (30 de Julio de 2016). La primera artista abstracta de la Historia fue canaria y veía fantasmas. *El Mundo*. Recuperado el 18 de julio de 2018 de <http://www.elmundo.es/cultura/2016/07/29/579b182246163fa2038b4615.html>
- Rodríguez Méndez, M. (1 de Diciembre de 2014). Ecos del cuerpo fragmentado de Frida Kahlo. *Proyecto Kahlo*. Recuperado el 18 de julio de 2018 de <http://www.proyecto-kahlo.com/2014/12/ecos-del-cuerpo-fragmentado-de-frida-kahlo/>
- Rodríguez Palop, M. E. (2007). La lucha por los derechos de las mujeres en el siglo XIX. Escenarios, teorías, movimientos y acciones relevantes en el ámbito angloamericano. En F. J. Ansuátegui Roig y J. M. Rodríguez Uribe (coord.). *Historia de los derechos fundamentales. Tomo 2, v. 1. El contexto social, cultural y político de los derechos. Los rasgos generales de evolución* (pp. 1153-1220). Madrid, España: Dykinson.
- Roh, F. (1997). *Realismo mágico; post expresionismo : Problemas de la pintura europea más reciente*. Madrid: Alianza.
- Rubin, S. (1990). *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rubin, W. (1994). The Genesis of *Les demoiselles d'Avignon*. En W. Rubin, H. Seckel y J. Cosuins (eds.). *Les Demoiselles d'Avignon* (pp. 13-144). Nueva York: The Museum of Modern Art.

- Ruiz Silva, C. (1984). Música y Literatura en la Generación del 27: la relación Alberti-Esplá. *Cuadernos de Música*, (1), pp. 35-43.
- Saban, R. (2014). El psicoanálisis en el cine: primera sesión. Misterios de un alma | Georg Wilhelm Pabst | 1926. *Ética y Cine Journal* (3), pp. 35-43.
- Sáenz de Buruaga, G. (2003). Val del Omar en las Misiones Pedagógicas de Murcia. En G. Sáenz de Buruaga (ed.). *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas* (pp. 35-53). Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Salaberria Lizarazu, R. (2006). Las bibliotecas de Misiones Pedagógicas: medio millón de libros a las aldeas más olvidadas. En E. Otero Urtaza y M. García Alonso (eds.). *Las Misiones Pedagógicas* (pp. 303-325). Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Salazar, A. (1929). *Sinfonía y ballet. Idea y gesto en la música contemporánea*. Madrid: Mundo Latino.
- Salmon, A. (1945). *L'Air de la butte*. París: Les éditions de la nouvelle France.
- Salmon, A. (1922). *Propos d'Atelier*. París: Crés.
- Salmon, A. (1912). *La Jeune peinture Française*. París: Albert Messein.
- Sánchez, A. (1975). *Palabras de un escultor*. Valencia: Fernando Torres.
- Sánchez, A. (7 de Febrero de 1933). El arte como superación personal. *CNT*, p. 3.
- Sánchez, J. A. (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- Sánchez-Biosca, V. (1998). El cine y su imaginario en la vanguardia. En J. Pérez Bazo (ed.). *La Vanguardia en España. Arte y literatura* (pp. 399-411). París: Cric & Ophrys.
- Sánchez Vidal, A. (2015). La Residencia de Estudiantes. En J. Brihuega y C. Lomba (eds.). *Fisiología de los sueños* (pp. 93-113). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Sánchez Vidal, A. (2004). *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta.
- Sánchez Vidal, A. (1992). *El cine de Chomón*. Zaragoza: Caja de ahorros de la Inmaculada.
- Sandín Esteban, M. P. (2010). Tradiciones en la investigación cualitativa. En *Investigación cualitativa en educación*. Madrid, España: McGraw-Hill. Ebook PDF Adobe DRM. Recuperado el 18 de julio de 2018 de <https://es.slideshare.net/franahid/capitulo-7-desandin>
- Santiago Bolaños, M. F. (2007). El hombre y lo divino: invitación a una lectura. En *El hombre y lo divino* (pp. 9-23). Madrid: Fondo de Cultura Económica.

- Santos Torroella, R. (1998). *"Los putrefactos" de Dalí y Lorca. Historia y antología de un libro que no pudo ser*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Santos Torroella, R. (1994). Maruja Mallo con Salvador Dalí al fondo. En *Maruja Mallo* (pp. 29-33). Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.
- Santos Torroella, R. (1989). Los Buñuel, Max Ernst y el trasfondo turolense del "collage" surrealista. En F. Rodon y E. Trullenque (coord.). *El collage surrealista en España* (pp. 7-8). Teruel: Museo de Teruel.
- Santos Torroella, R. (1984). *La miel es más dulce que la sangre. las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*. Barcelona: Seix Barral.
- Sarriugarte Gómez, I. (2016). La Section d'Or y Juan Gris: un camino hacia un cubismo espiritual. *De Arte* (15), pp. 238-251.
- Scholem, G. (2006). *Lenguajes y cábala*. Madrid: Siruela.
- Schwob, M. (2009). *Vidas imaginarias*. Buenos Aires: Losada.
- Sebbag, M. (2017). Biografías comentadas. En J. Lebrero Stals (dir.). *Somos plenamente libres. Las mujeres artistas y el surrealismo* (pp. 303-375). Málaga: Museo Picasso Málaga.
- Seckel, H. (1988). *Picasso: Les Demoiselles d'Avignon-Carnet de dessins* (vol. 2). París: Réunion des Musées Nationaux, Éditions Adam Biro.
- Selznick, D. O. (Productor), y Hitchcock, A. (Director). (1945). *Recuerda*. [Película]. Estados Unidos: Selznick International Pictures.
- Solbes Yarza, C. (2015). *José Ortega y Gasset, la mujer intelectual y las intelectuales modernas: Rosa Chacel y María Zambrano* (Trabajo de final de Master). Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- Soliva Bernardo, M. (2004). Políticas de contención de la forma femenina, o de los efectos colaboracionistas de la medicina y el arte. En J. Cruz y B. Zecchi (eds.) *La mujer en la España actual, ¿Evolución o involución?* (pp. 133-146). Barcelona: Icaria.
- Sontag, S. (2007). *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona: DeBolsillo.
- Sopeña Ibáñez, F. (1982). *Picasso y la música*. Madrid: Ministerio de cultura.
- Stangos, N. (2000). *Conceptos del arte moderno*. Barcelona: Destino.
- Stein, G. (1933). *The Autobiography of Alice B. Toklas*. Nueva York: Harcourt Brace.
- Tarkovski, A. (2008). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.
- Tiana Ferrer, A. (2016). *Las misiones pedagógicas: La educación popular en la Segunda República*. Madrid: Catarata.
- Tomkins, C. (2006). *Duchamp*. Barcelona: Anagrama.

- Torre, G. d. (2001). *Literaturas europeas de vanguardia*. Sevilla: Renacimiento.
- Torre, G. d. (1962). *La aventura estética de nuestra edad*. Barcelona: Seix Barral.
- Torre, S. de la (2004). *Creatividad y formación. Identificación, diseño y evaluación*. México: Editorial Trillas.
- Torres Balbás, L. (1934). Hallazgos arqueológicos en la Alcazaba de Málaga. *Residencia* (3, pp. 89-99).
- Torres Clemente, E. (2010). Vocaciones cruzadas: músicos y poetas de la Generación del 27. En C. L. García Gallardo, F. Martínez González y M. Ruiz Hilillo (eds.). *Los músicos del 27* (pp. 69-96). Granada: Universidad de Granada.
- Torres-García, J. (1984). *Universalismo constructivo*. Madrid: Alianza.
- Trías, E. (1992). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- Tzara, T. (1979). *Siete manifiestos dadá*. Barcelona: Tusquets.
- Uhde, W. (1938). *Von Bismark bis Picasso: Erinnerungen und Bekenntnisse*. Zurich: Oprecht.
- Unamuno, M. d. (1976). *En torno a las artes: del teatro, el cine, las bellas artes, la política y las letras*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Unamuno, M. d. (1972). *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Valdettaro, S. (2000). Lo urbano como experiencia de la modernidad. Baudelaire según Benjamin. *La trama de la comunicación. Anuario del departamento de ciencias de la comunicación* (5), pp. 87-105.
- Valender, J. (2001). *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Valle, A. d. (2006). *Adriano del Valle, mi padre*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Vallejo Prieto, J. (2015). Ignacio Zuloaga y Manuel de Falla: Historia de una amistad. En *Ignacio Zuloaga. Manuel de Falla. Historia de una amistad* (pp. 20-81). Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Vallejo Prieto, J. (2015). Un acercamiento a *El Retablo de Maese Pedro* de Falla y Zuloaga. En *Ignacio Zuloaga. Manuel de Falla. Historia de una amistad* (pp. 154-163). Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Vallentin, A. (1963). *Picasso*. Nueva York: Doubleday.
- Vallier, D. (Octubre, 1954). Braque, la peintre et nous: Propos de l'artiste recueillis. *Cahiers d'art*, pp. 13-24.
- Valverde, A. (Enero, 1998). Música en la Residencia de Estudiantes. Federico García Lorca. *Tutti Musica* (7), pp. 11-13.
- Van Gogh, V. (1984). *Cartas a Theo*. Barcelona: Barral.

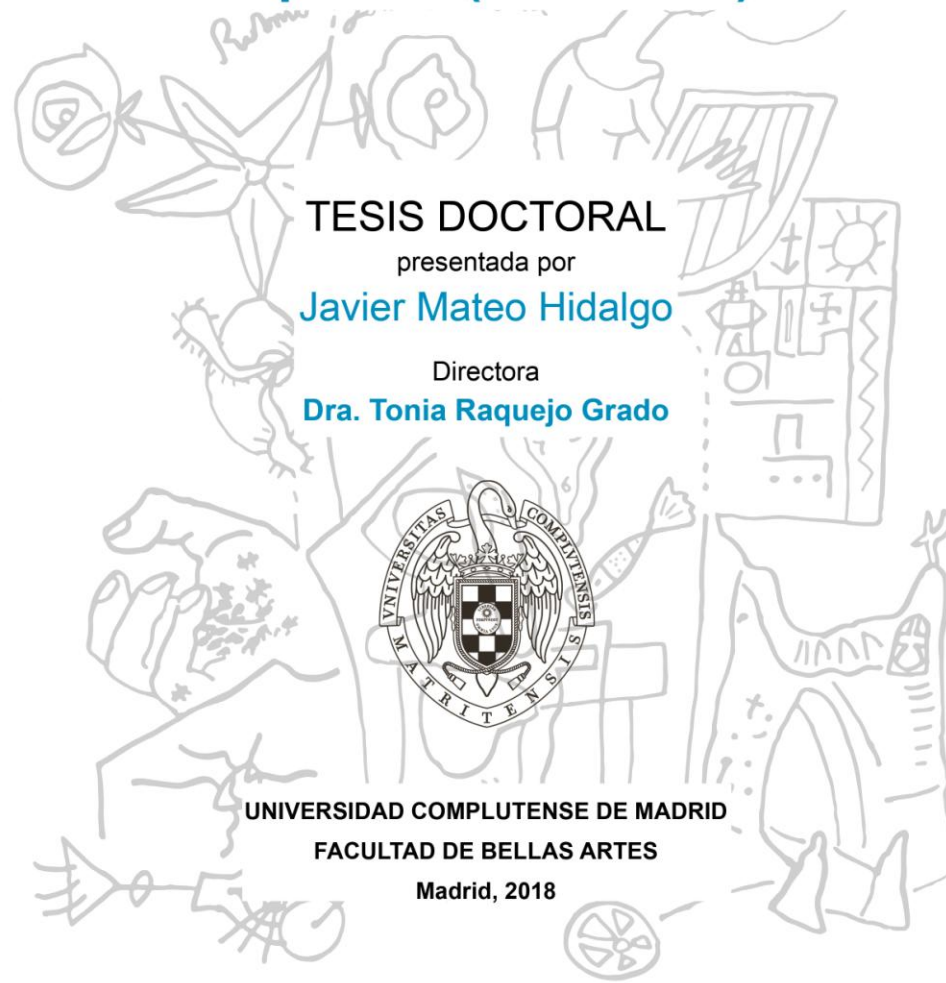
- Varto, J. (2000). *Uutta tietoa. Värityskirja tieteen filosofiaan*. Tampere: University Press, Tampere.
- Vázquez Medel, M. A. (2002). Vanguardias artísticas y vanguardias cinematográficas. *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, (1), pp. 11-20.
- Vindel, J. (2016). Ficciones del "como no": vocaciones mesiánicas de lo común para un mundo más allá del trabajo y de la estética. *Re-visiones*, (6), pp. 1-11.
- Visa, M. (26 de abril de 2003). *Dalicedario. Abecedario de Salvador Dalí*. Lleida, España: Milenio. Recuperado el 18 de julio de 2018 de <https://bit.ly/2uJdghS>
- Wagensberg, J. (2014). *El pensador intruso*. Barcelona: Tusquets.
- Wagensberg, J. (2006). *A más como, menos por qué: 747 reflexiones con la intención de comprender lo fundamental, lo natural y lo cultural*. Barcelona: Tusquets.
- Wagner, R. (2000). *La obra de arte del futuro*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Watson, P. (2002). *Historia intelectual del siglo XX*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Wollstonecraft, M. (2005). *Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid: Istmo.
- Wick, R. (1986). *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza.
- Winckelmann, J. J. (2000). *Historia del Arte en la Antigüedad*. Barcelona: Iberia.
- Wollstonecraft, M. (2005). *Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid: Istmo.
- Yarza, J. (1998). *El jardín de las delicias de El Bosco*. Madrid: TF Editores.
- Yvars, J. F. (2008). El espacio como forma. En M. Doñate (ed.). *Julio González. Retrospectiva* (pp. 175-197). Madrid: MNCARS.
- Yvars, J. F. (2006). La edad de los metales. En *Gargallo* (pp. 35-47). Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.
- Zambrano, M. (2010). *El hombre y lo divino*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Zlotescu, I. (8 de Octubre de 2015). Ramón y la ciudad. Una aproximación. *Madrid, ciudadanía y patrimonio*. Recuperado el 18 de julio de 2018 de <https://madridciudadaniaypatrimonio.org/convocatorias/ramon-en-sus-ciudades-ioana-zlotescu-ramon-y-la-ciudad-una-aproximacion>
- Zola, E. (2014). *La obra*. Barcelona: Debolsillo.
- Zweig, S. (2010). *El misterio de la creación artística*. Madrid: Sequitur.



Esta Tesis Doctoral plantea el estudio de la vanguardia artística española (1906-1936) desde un punto de vista innovador: la fragmentación como metodología artística común en los creadores que la integraron. Sus procesos de creación son entendidos como sistemas de construcción desarrollados mediante el ensamblaje fragmentario de elementos representativos del arte de vanguardia europeo. Mediante el estudio de los diferentes ámbitos de la vanguardia –el arte, la literatura, la música, el teatro y el cine– así como del estudio de determinados creadores y obras significativas, se realizará un recorrido por el desarrollo histórico de la vanguardia en España destacando su carácter interdisciplinar, la reivindicación que se hizo de la modernidad y de las innovaciones que tuvieron lugar en la sociedad del s. XX, así como del valor pedagógico y educativo que dieron al nuevo arte, buscando su canalización práctica mediante proyectos de culturización social.



El fragmento como referencia de la modernidad en los procesos de creación de la vanguardia artística española (1906-1936)



TESIS DOCTORAL

presentada por

Javier Mateo Hidalgo

Directora

Dra. Tonia Raquejo Grado



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Madrid, 2018